

مكتبة الدراسات الأدبية

١٧٥

جلال العشري

صرخات .. في وجه العصر



دار المعارف



Bibliotheca Alexandrina

0004352



صرخات ..
في وجه العصر

مكتبة الدراسات الأدبية

٨٥

صرخات .. في وجه العصر

جلال العشري



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج ٢٠٠٢

الإلهُ مَوْجُودٌ .. وَهَذَا هُوَ الشَّيْطَانُ !

جان كوكتو (الكلية المغيية)

تقديم

أن نكون عصريين معناه قبلًا... أن نكون أصلاء

أن نكون عصريين معناه قبلًا أن نكون أصلاء ، للأصالة والمعاصرة وجهان لحقيقة واحدة ، وثمة سببية متبادلة بين الجانبين ، فبمقدار ما نكون أصلاء نكون معاصرين ، وليس النقص في أحدهما إلا نقصاً في كليهما . . . لأن العلاقة بينهما أشبه بعلاقة السوائل في الأواني المستطرقة . . . تزداد أو تنقص معاً في وقت واحد ، بنفس المقدار وعلى نفس المستوى . ونعني بالأصالة تلك الطاقة الروحية الكامنة في ضمير الشعب داخل الدولة ، أو الفرد داخل الشعب ، والتي تمكنه من معالجة أرضه واحتياق ماضيه . . لا بمعنى الاتساق فوق تراب هذه الأرض والتعصب لهذا الماضي ، ولكن بمعنى الحقل والاستيعاب ، واستلهام القيمة الدافعة إلى التحوصل والاستمرار .

وإذا كانت الأرض من ناحية هي التكوين المادي للرقعة المكانية التي يرتكز عليها الفرد ومنها يطلق ، لأنها الرقعة التي فيها نبت ووفوها ينمو وعلى امتدادها تكتب له الحياة ، فإن للماضي من ناحية أخرى هو التوصيف الروحي لأبعاد النفس وأغوار القيمة التي يستمد منها المواطن جوهر إحساسه بالحياة . وهاتان القبتان معاً هما جنتهما للمواطن حل الأصالة . . بهما يحيا ويلونهما لا يقرى على التخليق .

والقيمة الكبرى التي للأرض ليست في كونها ملجأً أو مأوى ، وإنما هناك قيمة جوهرية للأرض ، أي للأرض باعتبار جوهرها الحقيقي وهو الانتماء . . (فخر النبل) بالنسبة لي لا يعطيه أي نبر آخر ، لا (السنن) ، ولا التميز ، ولا التوالياً من حيث أنه يقف بالنسبة لي مجموعة من الوجدانات أحييها ، أو هي التي تعيش ، وهي التي تقودني إلى معرفة حقيقيات الداعية ، وهذا إحساس لا يستعره من هو في حالة الانتماء ، وإنما يطنيه من يتسلطه الشعور بالاعتزاب .

وكذلك لماضي أو التراث لا تمثل قيمة الكبرى في كونه مجموعة من الأساطير على المستوى التاريخي ، أو ركام من الشماثر على المستوى الفني ، أو حزمة من التقاليد على المستوى

الاجتماعي ، وإنما التراث في جوهره حقيقة روحية قادرة على عقد الصلة بيننا وبين أقراننا ، وقادرة في الوقت ذاته على طبع فنونا التصويرية بعامه بطابع خاص وأسلوب مميز ، فالصين دولة عصرية ولكن لها طابعها الخاص ، وكذلك اليابان دولة عصرية ولكن بأسلوبها المميز ، فالتراث لا يحدد من أجل مكوناته المادية ولكن من أجل المتصور الواسع الذي ينطوي عليه ، والماضي ليس إحدى نتائج التطور التاريخي ، بل هو قيمة عليا تلحظ على الحاضر ماله من معنى .

هاتان القيتان . . الأرض والتراث وهما بمثابة بعدي المكان والزمان ، هما الأساس في تحديد مفهوم الأصالة ، والذي بدوره لا يمكن تحديده بمفهوم المعاصرة . فالمفهوم كما قلنا غير منفصلين وإنما يستلحق أحدهما الآخر بالضرورة ، فأنت لكي تكون عصرية لا بد قبل أن تكون أصيلاً ، كما أنك لن تستطيع أن تكون أصيلاً إلا من خلال ضمك لتوجه موقفك من التراث ، أعني من خلال فهمك لفيزي هذا التراث ، بالنسبة لطروف حياتك المعاصرة . ولكن هل يمكن أن يكون الإنسان إلا عصرية ؟ أعني هل يملك الإنسان إلا أن يكون مائشاً عصره بشكل أو بآخر ؟

في إطار هذا التساؤل ينبغي لنا أن نضع بين قوسين نقطتين كلاهما بعيد عن التصور السليم لعنى العصرية أو المعاصرة . أحدهما هو الخط السطحي أو السطح الذي يلقى بنفسه في تيار الظواهر المعاصرة فلا يلمح من العصرية سوى جانبها الشكل لا الجوهرى ، والذي يتمثل في الاختراعات الآلية والمبتكرات العلمية كالآلة والصاروخ ، وللمدينة الصناعية والسلوك الصناعي وكافة وسائل الترفيه والإعلام .

والآخر هو الخط الزائف أو القشري الذي يخلط بين مفهومي الجودة والعصرية ، فينظر إلى كل جديد على أنه بالضرورة عصرية . وصحيح أن من الجديد ما هو عصرية ، ولكن الصحيح أيضاً أن الجديد ليس دائماً وبالضرورة عصرية . وإلا فإن الواقع يملك على أن الفلاح في حقته قد يركب الجرار ويعامل معاملته للجاموسة ، وكذلك الطفل في مصمته قد يدير الآلة إذا تعلمت بمجموعة من التعاويل البنيية ، فكلهما ليس عصرية وإن احصد على مخترعات جديدة ، فليس للمهم بالنسبة للإنسان العصري أن يملك «مخترعات» العصر ، ولكن المهم هو فهم «روح» العصر ، ولا يتأتى ذلك إلا بأن يوضع الإنسان المعاصر في قلب عصره ، لا منزلاً عن جلوره التراثية ، ولكن رابطاً بين الواقع والتاريخ .

ولأن يكون الإنسان معاصراً معناه أن يعيش عصره ، لا بمعنى الانفعال ولكن على مستوى الاستكناه ، فالإنسان المعاصر ليس صيغة عصره ، بل هو صانع ذلك العصر ، هو محور ما يجري فيه من أحداث ، وهو صاحب ما يجر فيه من قضايا ، ومن هنا - لا من هناك - كان لزاماً على الإنسان المعاصر ألا يرتبط بالتاريخ ارتباطاً طويلاً فصب ، وإنما يرتبط به كذلك ارتباطاً عرضياً ، بمعنى أن ترتبط في نفسه أحداث عصره ، سواء على الصعيد المحلي أم الصعيد العالمي ، مشكلة في ضميره ما توارثها الإنسان المعاصر .

ومن هنا أيضاً كان حتماً بالنسبة له أن يرتبط بإطار عصره الحضارى سواء في مسيراته العلمية والتكنولوجية ، أو في مستوياته الثقافية والاجتماعية ، فهو عصرى لأنه يعيش عصره بكل أبعاده الحضارية ، وعصرته نابعة من مقدار تخطئه لروح هذا العصر .

نقيضتان إذن يعيش بهما أدبنا العربي المعاصر ، وتشكلان فيما بينهما الأزمة للنهضة التي يعانيها هذا الأدب في هذه المرحلة الحادة من مراحل تطوره . . ولا خلاص له من هذه الأزمة إلا بترويح معاملة سلام . . دائم وحادث بين كلا الطرفين ، وأخفى بهما الأصللة من ناحية والمطهرة من ناحية أخرى .

ولا يبدو التناقض إلا في الظاهر ، لأنها في حقيقة الأمر وجهان لعملة واحدة بكل كل منهما الآخر ، بحيث لا يكون النقص في أحدهما إلا نقصاً في كليهما كما سبق أن أوضحنا .
فإن نكون عصريين ، معناه قبلًا أن نكون أصلاء ، وبحقدار ما نكون أصلاء نكون معاصرين . .

وأقصد «بالأصالة» هنا أن يصدر الكاتب في كتابه عن ذاته أولاً بحيث يجرى . هذه الكتابة نابعة أصلاً من طبيعة الأدب في بلاده ، صعبة بعد ذلك عن مزاياء لهذا الأدب في الفن والتعبير ، غير متعزلة عن أبنوع وأزوع ما في تركه القوي على مر العصور ، أما «للمعاصرة» هنا أيضاً فصاعداً أن يعيش الكاتب واقع عصره ، معبراً عن روحه ، مستفيداً من إنجازاته ، معترفاً مع قضاياها ، محللاً بعد ذلك ألا يظل عليه من الملتويج متأملاً ، بل أن يجاهد من الدنسل محمداً ، حتى يتمكن من تطوير هذا الواقع وتغييره

والسؤال الآن هو هذا . . . كيف يستطيع أدبنا المعاصر أن يوفق بين أصالته ومعاصرته ، بحيث تكون الأصالة طابعاً متسقاً تتلى فيه قيم الحياة بقيم الفرد ، والمطهرة سمات عامة متحد فيها مزاياء التقديم بزاياء الجديد ؟ .

إن الإنسان العربي للعصر، يصبه إلى تأكيد ذاتيه، وهو ما يتجلى بشكل واضح في الفكر والأدب والفن، فهو يصر على جمود التقليد، ويحاول أن يعيش واقع عصره، وأن تكون له رؤاه الخاصة في التفكير والتعبير، ولذلك فهو يتأثر بالأنماط الغربية الجديدة في مواجهة الأنماط التقليدية للورود، ويرى في هذا التأثير نوعاً من إثبات معاصرته.. وتأكيداً لذاتيه في مواجهة مجتمعه، ولكنه يشعر من ناحية أخرى بأنه إنسان ضائع في خضم الحضارة الغربية الحديثة، التي غلبت ذاته وقوميه في وقت واحد، فلا يجد نكاحاً من الاستمساك بهذاته العربي في مواجهة هذه الحضارة، بحيث يكون أكثر صلحاً مع ذاته في العودة إلى هذا العالم، ويبحث أن تكون أصالته في محافظته على هذا التراث، والصلح مع من جديد.

وهذا هو موقف جيل الرواد، الذي عبر عنه «توفيق الحكيم» بقوله:

«... إن الأصالة في الأشياء والأحياء، هي في ذلك الاحتفاظ للتصل بالتراب الموروث، كمايرأ عن كابر، وحلقة بعد حلقة، هكذا يقال في شعب نورجل أو جواد، وهكذا يقال في فن نوعلم أو أمب، عراقة الأدب في طابعه المحفوظ للنظر إلينا من بعيد».

ولكن الإشكال يظل قائماً. فلك أن تصور الأديب من تراثه لا يكل لكى يسمى أصيلاً، وإعاً يسمى أصيلاً حتى يضيف إلى ما تلقاه من تراث الأقدمين شيئاً من روحه الخاص وروحيه الخاص، بحيث يخطف عن القديم وإن مجانس مع في المروج والطابع

وزيادة الإشكال تعقيداً عندما يكتب هذه الحضارة. فمن لا تستطيع أن تضع أيدينا على نظرية عامة تصور هنا كافة الاتجاهات سواء في الفكر، أم في الفن، أم في الأدب، أم حتى في الحياة، وأقصد بالنظرية العامة.. الفكرة العريضة التي يقف فوقها كل منطلق إنساني، كما في حالة (البراجماتية) في أمريكا، (والعصبية) في إنجلترا، (والعقلانية) في فرنسا، (والثالية) في ألمانيا، (والواقعية) في الاتحاد السوفيتي.

على أن هذا الإشكال ذاته هو الذي ولجبه أدياء الجيل الماضي، وحاولوا أن يتصلوا له بالتوفيق بين القديم والجديد، على أن يأخذوا من القديم ما يرونه جديراً بالبقاء، ويتنصوا من الجديد بما لا يتعارض مع هذا القديم، وهذه المحاولة التوفيقية نشبت في كثير من الوجوه موقف مفكرى العرب القدامى، عندما اتصلوا بثقافة الإغريق، وأخذوا عنها نقلاً وترجمة، فوضعوا «أصلقتهم» نصب أعينهم ولتختاروا طريق التوفيق بين قديمهم الموروث وجديدهم الولاد، حل أساس من نقد القديم والاختيار من الجديد، فظهرت محاولات التوفيق بين

القل والمدين ، توين الحكمة والشرعية ، توين القدر والخلق صوماً في الأدب .
والذي يجتنبه الآن ، هو أن هذه المحاولة التوفيقية بالنسبة لأدباء الجيل الماضي في موقعهم
من الحضارة الغربية ، تضمنت الجميع بين الفردية والقومية ، فأدب الأدب وإنما يكون معبراً
عن الخصائص القومية لشعبه ولغته وتراثه ، مُعرباً في ذات الوقت عن ذاتية صاحبه من حيث
تأثره بالثقافات المختلفة له في عصره .

ومن هنا كان اهتمام أدباء هذا الجيل بقضية «التأصيل» أي بدراسة التراث وإعادة تصوره
بمقتضى من قيسه الأصلية ، كما فعل «طه حسين» مع «المعري» ، و«التجدي» ، وكما فعل «الحقادر» مع
«ابن الرومي» ، وأحمد نواس» ، وكما فعل «المنازقة» مع «الحيايم» ، و«شارين برده» ، وكما فعل
«مصطفى عبد الرازق» مع «فلاحه الإسلام» ، وكما فعل «عبد مندر» مع «نقاد العرب
القداسي» .

على أن قضية «التأصيل» هذه ، وإن كانت قد استطاعت بالنسبة لأدباء الجيل الماضي ، أن
تحل التناقض الذي بدا لهم في ذلك الحين بين الفردية والقومية أو بين التراث القومي والثقافات
الأجنبية ، حل اعتبار ألا تناقض بين ذاتية الأمة ، إذا نظرنا إلى الأدب القومي بالمقياس إلى
آداب الأمم الأخرى ، وبين ذاتية الكاتب ، إذا نظرنا إلى أدبه بالمقياس إلى أدب معاصريه ،
أقول إن قضية «التأصيل» هذه لدى أدباء الجيل الماضي ، لم تستطع أن تتغلب على
«التصغير» لدى أدباء الجيل المعاصر ، أولئك الذين لا يستطيعون أن يسيروا ظهورهم للأشكال
الجديدة في الأدب والفن . . من (سيرة يلية) إلى (وجودية) إلى (بحر يديّة) إلى (عشية) إلى
(بنوية) إلى آخر هذه الأشكال التي أصبح لها أثرها وتأثيرها في الثقافة الأوربية المعاصرة ،
وأصبح لزماً على أدباء جيل المعاصرة الذين يحاولون أن يحلوا من أدبنا جزءاً من الآداب
العالمية أن يقيموا لها كل اعتبار .

إن هذه التيارات التي نرى بلا شك من احترازهم الحضارة ، يرفضها الأشكال المتطرفة في
الأدب والفن ، والتي لمحاظنها الدكتور «هيكل» وأنكرها «الحقادر» وأعرض عنها «طه
حسين» ، ولم يلتفت إليها أدباء الجيل الماضي ، باتت تشكل تحدياً ثقافياً بالنسبة للأدباء
المعاصر ، خلا هو قدر حل نجاعها كلية ، ولا هو يستطيع أن يقلدها تقليداً كاملاً ، وربما كان
«توفيق الحكيم» باعتباره حزمة الوصل بين جيلين ، جيل الريادة ، وجيل المعاصرة أولئك الذين
صنعوا من تراثنا القديم برزخاً جديدة ، ومولاء النفس يحاولون أن يحطوا من أدبنا المعري جزءاً

من الآداب المطلوبة ، هو الذي اعترف صراحة بهذه التيارات ، وبما لامتداداتها من خطر في الثقافة المعاصرة ، فراح يقول في مقدمة مسرحيته «يا حطالغ الشجرة» :

«إذا كانت السُّنة المظاهرة في الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح . . إلخ هي التعبير عن الواقع بغير الواقع ، والاتجاه إلى اللامعقول واللامنطقي في كل تعبير فني ، وابتذاع التجريد في الوصول إلى إقذاعات ومؤثرات جديدة . . فإن كل ذلك قد عرفه فناننا القديم والشعبي على أرض بلادنا منذ القدم . .»

أي أن محاولة الجمع بين الأصالة والمعاصرة ، في وحدة حية يتلاقى فيها القديم الأصيل والجديد المعاصر ، وإن كانت قد دأبت فكر وتوفيق الحكيم وبنياته ، فراح يعمل لها حساباً خاصاً ويقم لها ما تستأهله من وزن ، لأن ما ينبغي أن نحشاه على حد تعبيره هو أن يحمّد فناناً في قالب واحد ، في الوقت الذي يجرّد فيه الفن العالمي في عتبات الانعجالات

ولكن دعوة توفيق الحكيم ، كما هو واضح ، كانت دعوة محدودة بحدود الوعي الفردي تحكمه بامتدادات ومعطيات جبل الريادة ، بحيث تبدو الحقوة واسعة بين الثورة المستمرة في الأشكال الأدبية والفنية ، وبين هذه الأشكال وأصولها الرسمية أو الشعبية في تراثنا القومي ، الأمر الذي يحتاج إلى رؤية مطيرة لكيفية العلاقة بين التأصيل والتعصير ، بما تتطلبه عليه الأصالة من ولاء للأصول والحضور ، وبما تستلزمه المعاصرة من إحساس بنفص العصر ، وإيقاع التغيير ، وهذا ما عبر عنه «لجب محفوظ» باعتباره حلقة وصل بين الجيلين مع اقتراب من جيل المعاصرة ، أكثر من «توفيق الحكيم» الذي هو أقرب إلى جيل «الأصالة» ، حيث يقول : «ولكنني أعتقد أن أقول إنه ليس المهم إدخال شكل جديد إلا إذا كان مقروناً برؤيا جديدة ، والحق أن اللوجيين قد يكونون أسطر من الجيدين ، وعلى أي حال فالأمور أن يفيد من هذا ، سر جهونا ، ليطغوا بالفن منزلة طلبية ، لقد قتا بتأصيل الفن الروائي ، أما الجيل الجديد فهو يفتخ بالرواية العربية إلى المستوى العالمي .»

وهذا معناه أن القضية في صلبها هي قضية أجيال ، وأن خير تحديد للمعاصرة هو البدء بالجيل الحاضر ، على أن يظل هذا الجيل مرتبطاً بالديمومة التاريخية ، التي تجعله يتخطى حق إلى الماضي بمقتدار الحاضر ، وإلى «المعاصرة» على أنها الإيقاع الحركي المتغير في مسيرة الأصالة ، وصياً بالتاريخ واستلهاماً للتراث ومواكبة لروح العصر

وهذا الكتاب « صرخت في وجه العصر » إطلاقاً « بنوادية » واسعة على شخصيات في الفكر والأدب والفن ، في الفكر الفلسفي والأدب الروائي والفن المسرحي ، كان ولا يزال لها دورها المؤثر على صقع العصر باعتبارهم شهود إثبات ، وأيضاً شهود يق على عصرنا الحاضر ، وبحيث لا يمكن لأى مثقف عصري مبدعاً كان أو ناكداً ، إلا أن يكون قد تأثر بأفكارهم في جانب من جوانبه ، إن كان عن يمين عصره ، وتورد في كتاباته أصله العصر .

فلفكر أو الأدب أو الفنان ، ممن تناولت في هذا الكتاب ، كان بحق صرخة في وجه عصره ، صرخة ترمز واحتجاج على أشياء بعينها ، وفي ذات الوقت دعوة إلى التجديد في الحلق والابتداع ، وكأننا نحمل في إحدى يديه قولة « لا » ونحمل في اليد الأخرى قولة « نعم » ولا يكتفى بصرخة الثورة « يسقط العالم » بل يستكملها بصيغة التعميم : « أنا أبني أفضل مما هو الآن » .

لهو صرخة وصيحة في وقت مء ، صرخة نقي وصيحة إثبات ، ومن النقي والإثبات يولد التطور ، وينبع التغيير ، وينتج الميلاء الجديد .

ولا شك في أن شخصيات أخرى ، غير الشخصيات الواردة في هذا الكتاب ، كان لها أثرها على جيل العصر ، فضلاً عن تأثيرها في وجدان الجيل ، ولكن الذي لا شك فيه أيضاً أن شخصيات هذا الكتاب ، كانت صرخاتها أعلى ، وصيحاتها أقوى ، بحيث لا يمكن إغفالها أو تغافلها في رحلة المرور إلى الشاطئ الآخر من المعادلة المصعبة التي تزرق وجداننا القتال ، وأخيراً به شاطئ المعاصرة .

لهم جميعاً ستارات على الشاطئ الآخر ، لا بد لنا من أن نتدى بنورها . ذلك النور الباهر ، إن كان لنا أن نسميع في تيار أحد شاطئيه هو الأصالة والشاطئ الآخر هو المعاصرة . وهذا الكتاب « صرخت في وجه العصر » لا يمكن عزله عن أخ له سبقه إلى النشر وهو كتاب « ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة » الذي طرحت فيه قضية « التأميل » ، « والتقصير » ، من خلال دولفت في النقد التطليق ، تناولت جوانب بعينها من ثقافتنا الحديثة في الفكر الفلسفي ، والنقد الأدبي ، والشعر الغنائي ، والمسرح الشعري ، فضلاً عن الرواية والقصة القصيرة ، وعبر ثلاثة أجيال متعاقبة في كل جانب من هذه الجوانب ، هي جيل الريادة وجيل الحداثة وجيل المعاصرة .

وحسب يهذين الكتابين . . (كتاب الأصالة) و (كتاب المعاصرة) ، أن أكون قد طرحت القضية ، وهي أطروحة يد لا تزال فصحة ، لقضية لا تزال كبيرة ، ولكن عزائي هو أن المعنى لا تزال بصحة . بصحة هذه القضية الكبيرة ، فإن كتب أخرى ، إن شاء الله .

جلال المعمرى

الصرخة الأولى

«هيجل»

الحياة هي حياة الفكر

«إن تاريخ العالم هو تطور الشعور بالحرة ، وهذه هي النهاية الأخيرة للفكر ، هذا والتاريخ الإنساني هو تاريخ الفكر ، كما أن الحياة الإنسانية هي حياة مفكرة»

«هيجل»

من الفلسفة من يفسد حياته ويحيا فلسفته ، لما تحل به هذه الحياة من رلازل روحية هيفة ، وتجارب نفسية حادة ، لا يملك الفيلسوف معها إلا أن يعيشها ويحياها ويتحد بها ، ويتخلصا فقلة انطلاق في فلسفته بحاسة وفي تفكيره بوجه عام والحق أن فلسفة الواحد من هؤلاء لا يمكن أن تفصل عن حياته ، بل لا يمكن النظر إلى حياته نفسها بمنزل من هذه الفلسفة وكيف يمكن غير ذلك ، وصاحبها ليس فيلسوفاً يتخذ من الفلسفة صناعة له ، فوجدلاً يصكف على منهجه العظمى ، أو لا هوياً كل من أن يشغل باللاهوت ؟

ومن هنا كان فيلسوف الحياة ، هو ذلك الإنسان الذي توارداً ما شغل الوجدان موضوع الحاشية ، تشيع في نفسه صورة القلق وتضطرم في باطنه جذوة الألم ، يحضيه العالم من ناحية وتؤرقه الرغبة في مجاوزة هذا العالم من ناحية أخرى ، فلا يمكن لزوا هذا كله ، إلا أن يلقى بنفسه في آتون التجربة ، آملاً من وراء ذلك أن يصل إلى «الحقيقة» حقيقة نفسه ، وحقيقة الآخرين ، وحقيقة العالم من حوله .

وإذا كانت تلك هي الركيزة المحورية التي ارتكزت عليها «فلسفة الوجود» وهي الفلسفة

التي تنصرف عن «المجرد» إلى «المشخص» وتتحول من «المادية» إلى «الوجود» وتتعلق
 بالإنسان من حيث هو موجود فردي ، وإذا كان الوجوديون في العصر الحديث من أمثال «كبر
 كجار» ، و«نيتشه» ، و«جبريل مارسيل» ، و«جان بول سارتر» قد عالجوا «فلسفة المادية»
 باعتبارها فلسفة عقلية خالصة ، تنقل عن مشكلة الوجود ، ويحمل الإنسان أسيراً لمجموعة من
 التراكيبات الذهنية المجردة ، فإن ظهور هذا الاتجاه ترتد إلى الزمن القديم ، عندما احتلت
 مشكلة الإنسان المكانة الأولى في تفكير الفلاسفة ، فخاص في «سقراط» في العصر القديم ،
 و«أفلاطون» و«أرسطو» في العصر الوسيط ، وعى بها غاية بالغة كل من «بسكال» ، و«دي
 بران» في العصر الحديث .

ولكن هل معنى هذا أن «فلسفة الوجود» كافية بالقبض على «فلسفة المادية» وأن فلاسفة
 الحياة أهم بكثير من فلاسفة الفكر؟ هل معنى هذا أن «فيلسوف للذهب» من أمثال
 «أفلاطون» ، و«أرسطو» ، و«كانط» ، و«هيجل» ، «رجل حرفه التأمل» ، و«مضاعف الكلام» ، وأنه
 على حد نصير «كبر كجار» أشبه بمن يبنى لغته قصراً ، ولكنه يمكنه إلى جواره كوخاً
 حقيراً ؟

وهل معنى أن يصبح «كبر كجار» زعيماً للفلسفة الوجودية ، وأحد أعمدة الفلسفة
 الحديثة ، أن تضع ياقة من الزهور على قبر «هيجل» في ذكرى مرور مائتي عام على مولده ،
 لكي يجري صرعه إلى كعب «كبر كجار» وكتيب خيمه من التوار ؟
 كلا بعبية الحال ، فإن «كبر كجار» نفسه لم يبدأ إلا من حيث انتهى «هيجل» ، وفضلاً
 عما يردد في فلسفة هذا الفيلسوف من أقصاء العصر الذي عاش فيه ، وفضلاً عن الإطار
 الحضاري الذي صدر عنه ، والذي شكل موقفه من التاريخ خصوصاً ، ومن الحضارة بوجه
 عام ، وفضلاً عما في فلسفته من جفّة وحق وأصالة ، ستظل البشرية تستقيها صين قرائها
 الإنساني الخالد ، فضلاً عن هذا كله ، فإن الإنسان المعاصر لا يسه إن هو أفراد أن يكسب
 شيئاً من المنظور التاريخي من الماركسية والوجودية ، وعن الهابيتية والفلسفة التحليلية ، وعن
 البنيوية أو علم اللغة العام ، وعن الأوثودوكسية الجديدة ، أو ما يسمى بالترجمة النقدية
 الجديدة ، لا يسه إن أراد أن يكسب شيئاً من ذلك ، إلا أن يأنس في اعتباره تأثير «هيجل»
 باعتباره مركز إشعاع حقيق لهذه المناهج وتلك الاتجاهات .

وإذا كان المنهج (المجلد المجلد) قد وجد طريقه في حللنا المعاصر ، وكان «أكثر من

نصف سكان العالم يؤمنون بهذا المنتج ، فضلاً عما يشيع في المؤلفات المعاصرة من كلام عن وحدة الأضداد ، وجمية التاريخ ، وضرورة التطور الاجتماعي ، واقتناص بين مصالح العالم وأصحاب ربح الأموال ، والصراع بين الطبقات وبين النظامي الرأسمالي والاشتراكي ، لما أجبرتنا ، إن أردنا أن نعيش هذه القضايا التي يصطرح بها عالمنا المعاصر ، أن نعود إلى ينبوعها الأصلي ، إلى مصادرها الأولى ، حيث «هيجل» و«كنايات» و«هيجل»

الفيلسوف في تيار عصره :

لم يولد «هيجل» في جو حاض ، ولم يعيش حياة حافلة بالأحداث ، إلا أن تكون مؤلفاته هي الأحداث المهمة في حياته ، وأن تكون هذه المؤلفات عدى وتعبيراً عن روح عصره . وكان «العلاء التاريخي» الذي تحدث عنه «هيجل» هو الذي شاء أن يصبح هذا العقل الكبير والعظيم ممعاً في فترة من أشد فترات التاريخ الحديث حرجاً وثراء في وقت واحد ، فقد تهاشم القرنان الثامن عشر والتاسع عشر حياته مناسفة (١٧٧٠ - ١٨٣١م) ، بحيث حاش فيلسوفنا في مرحلة الانكشاف التي شهدتها هذان القرنان ، وحاشي كل ما تمانيه فترات الانتقال من دراما التمييز السياسي والاجتماعي والحضاري

فهو يشهد اندلاع الثورة الفرنسية ، وما ترتب على قيام هذه الثورة من المتاعاة بصعيد الإنسان ، وبث قيم الحرية والإخاء والمساواة في عصر خلا تعاماً من كل سابقة غلبه القيم النيلية . وهو يعيش في مجتمع إقطاعي تسوده رجعية التبتلاء التي يستغلون الطبقة البوسلي أبشع الاستغلال ، يعيش صراع النظم الاجتماعية وتطاحنها المرير الحاد . النظام الإقطاعي من ناحية ، والنظام البورجوازي من ناحية أخرى . وهو يولد في وقت يشهد أول عصر التنوير بكل ما ينطوي عليه من إيمان بالعقل ، وتثبت بالقواعد الكلاسيكية الجامدة ، ويتضح لبروغ عصر الرومانتيكية بكل ما يندبره من لينال في العاطفة وإسراف في الخيال .

وهو يشهد بعد هذا كله تحولات حاللة وأحداث مهمة تترك بصائنها الواضحة على جبين هذا العصر ، يشهد العالم المشهور «وات» وهو يحقق استقلال البخار في الصناعة ، ويقدم أول مصنع للتسيج في العالم ، ويشهد العالم الفرنسي «لافوازييه» وقد نجح في تحليل الماء ، كما يشهد اختراع التلغراف الكهربائي ، واختراع آلة حليج الأقطار ، واختراع العمود الكهربائي ، ويشهد

إلى جوار هذا كله ، موت « فريدريك شلن » ، وإعدام « لويس السادس عشر » وإعلان استقلال الولايات المتحدة الأمريكية ، وقيام الحروب النابليونية ، وقصص مدينة يينا للدفاع ، ثم انتهاء حكم « نابليون » وقيام التحالف للقديس .

عناصر متضادة وتيارات متضاربة ومتناقضات كثيرة تخرج بها الحياة في عصر « هيغل » ، وكان لازماً على فيلسوفنا الشاب أن يتصهر في دوامة هذه المتناقضات منذ طفولته الباكرة ، وكان لازماً عليه كذلك أن يسبح في تيار عصره ، يتأثر به بمقدار ما يؤثر فيه ، ومن التأثير والتأثير بولد الوحي ويمضي التطور .

فإذا كان الصبر حلالاً بكل هذه المتناقضات ، وكذلك الكون ، بل كذلك الإنسان ، لما هي الرابطة التي تجمع بين كل هذه المتناقضات في وحدة واحدة ؟ .

هذا هو السؤال المحوري الذي ظل يترقب حفل فيلسوفنا طوال حياته ، وما كانت حياته كلها إلا بحثاً عن الإجابة الكافية عن هذا السؤال : بحثاً عن نوع هذه الرابطة من ناحية ، وكيفية الكشف عنها من ناحية أخرى .

حياته بلا أحداث :

ولأننا حاولنا أن نتعرف على الأحداث الثلاثة في حياة هذا الفيلسوف ، لما وجدنا غير النثر اليسير مما رويته شقيقته ، وما رواه بعض طلابه ، وما ذكره هو في مذكراته التي كان قد بدأ يدينها وهو في الرابعة عشرة من عمره ، من هنا كله نستطيع أن نتعرف عن « هيغل » أنه ولد في ٢٧ أغسطس عام ١٧٧٠ بمدينة اشترنجمارت بألمانيا ، وأن اسمه بالكامل هو « جورج ويلهيلم فريدريش هيغل » .

أما أبوه « جورج لودفيج هيغل » فكان يعمل موظفاً حكومياً ، وكان على جانب من اليسار يفوق ثقاته ، على العكس من أمه « ماريا أنطاليا » التي كانت تتمتع بقدر أكبر من التعليم والثقافة ، وكان لما تأثير قوي على « هيغل » في دراسته الأولى : فهي التي أشرفت على دراسته عندما أرسله والده إلى المدرسة الألمانية وهو في الثالثة من عمره ، وهي التي زودته بتواعد اللغة الألمانية عندما ألحقه والده بالمدرسة اللاتينية وهو في الخامسة من عمره ، وحتى عندما التحق بالمدرسة الثانوية وهو في العاشرة وبق لها حتى الثامنة عشرة ، وتذكر شقيقته في الرسالة التي بعثت بها إلى أرملة بتاريخ ٧ يناير سنة ١٨٣٢ ، أن « هيغل » كان يحصل على

جائزة سنوية طوال مراحل دراسته بالمدرسة اللاتينية ، لأنه كان دائماً من الطلبة الخمس الأول ، وأن ترتيبه كان الأول باستمرار طوال دراسته بالمدرسة الثانوية . وأن أستاذة ليفلر ، الذي كان يحبه كثيراً أمناه وهو لا يزال في الثامنة الترجمة الألمانية لمسرحيات « شكسبير » ، وكان أول ما قرأه « هيجل » من هذه للمسرحيات مسرحية « زوجات ونعمور المرحلات »

وتكشف لنا المذكرات التي كتبها « هيجل » فيما بين عامي ١٧٨٥ - ١٧٨٧ عن قراءاته في هذه المرحلة ، وعن عنايته الخاصة بالأدب اللاتينية واليونانية ، وعن ميله الطبيعي إلى اليونان أكثر من ميله إلى الرومان ، وإن كان قد أجهده نفسه في قراءة الرومان والأدب اللاتيني حتى لا يتركه إلى الوراء .

وفي سن السادسة عشرة ، قام « هيجل » بترجمة كاملة عن اليونانية لكتاب « لوجيوس » Longinus ، في أحلال ، وهي نفس المسألة التي درس فيها « الإلياذة » وقرأ « شيشرون » ، وطلّح « يورديس » . وفي السنة التي تلتها مباشرة ١٧٨٦ شرع في ترجمة « من الأخلاق » لإريكتيوس ، أما في عام ١٧٨٨ وقبل هجماته (بمشهد تومسن) ، فقد درس الأخلاق « لأرسطو » ، وقرأ (أوديب في كولونا) « لسوفوكليس » ، ومن بعدها أعجب إعجاباً شديداً بهذا الشاعر اليوناني القديم ، فواصل قراءة جميع مسرحياته ، وترجم بعضها إلى اللغة الألمانية ، ومن أهم ما ترجمه وتأثر به مسرحية « أنتيجونا » التي تمثل في رأيه جمال الروح الإغريق تحيلاً كاملاً ، والتي ظل متحمساً لها طوال حياته لما تنطوي عليه من قوة في الجمال ، وصحت في الأخلاق .

وقبل أن يلتحق « هيجل » بذلك المعهد الديني ، كان قد أنجز « حواراً بين أوكلاف وأنطون ولييدوس » وحواراً آخر عن « الدنيا لدى الإغريق والرومان » ، وفي سنة ١٧٨٨ كتب بحثاً عن « بعض الفوارق والاختلافات بين الشعراء القدامى والحديثين » وهي البحوث الثلاثة التي نشرها « هوفستتر » عام ١٩٣٦ بعنوان (وثائق خاصة بتطور « هيجل ») .

الفيلسوف العقل في المعهد الديني .

كان هذا كله قبل عام ١٧٨٨ ، وهو العام الذي التحق فيه « هيجل » بمعهد (تومسن) للدراسة الهوتستانتيية بمحة حكومية من اللوق كما كانوا يسمونها في ذلك العصر . وكان هذا

المعهد دافع الصيت في تحريج القساوسة الإنجليس ، وقد تخرج فيه عدد كبير ممن كان لهم شأنهم في الحياة الأكاديمية الألمانية ، ومن كانوا أصدقاء مقربين لفيلسوفنا «هيجل» وفي هذا المعهد تعرف «هيجل» على أهم صديقين لازماه في حياته ، وتأثر بهما مقداداً ما أثر فيهما ، أحدهما هو الشاعر «هيلدرن» الذي اشترك مع «هيجل» في حب اليونان والشعر والفلسفة ، وقرأ معه كتب الفنون الإغريقية ، وأطلع معه جياً إلى حب على مؤلفات «أفلاطون» وقد تأثر «هيجل» بصديقه الشاعر إلى الحد الذي جعله ينظر إلى الشعر باعتباره أسبق الفنون ، كما تأثر «هيلدرن» بصديقه الفيلسوف حتى لقد ظهرت أعراض (الحدل (الهيجل) على أعمال «هيلدرن» الشعرية

أما الصديق الآخر الذي تعرف عليه «هيجل» فهو الفيلسوف «شليجر» الذي كان يصغره بحسبة أعوام ، وإن كان قد سبقه إلى نشر «وشليجر» هو (فيلسوف الحوية) الذي يذهب إلى القول بأن الروح والطبيعة هما نفس الشيء ولكن مختلفاً في المطلق ، وقد كان «هيجل» و«شليجر» مجتمعين معاً لمناقشة الأفكار الفلسفية والآراء السياسية ، كما تعاونوا معاً في أثناء وجودهما في (ينا) على إصدار صحيفتهما النقدية الفلسفية ، التي شرح فيها «شليجر» أبعاد فلسفته ، ونشر فيها «هيجل» أهم مقالاته (الإيمان والمعرفة) ، (حول جوهر الفلسفة النقدية) ، (المطرق العلمية لتناول الحق الطبيعي)

وبعد «هيلدرن» و«شليجر» «يحيى» «لوتف» Leutwein الذي راس «هيجل» في المعهد ، والذي نشر بعد وفاة «هيجل» بـثانية أعوام ، ١٨٣٩ ، ذكرياته عن «هيجل» أيام أن كان طالباً في المعهد الأسبق للشهور ، ورغم أن أهم ما جاء في هذه الذكريات هو وصف «لوتف» سلوك «هيجل» بأنه كان «يوهياً» وهو سلوك لم يكن يمتزج في بعض الأحيان مع تقاليد المعهد الديني .

ومهما يكن من أثر هذا المعهد ، ومن أثر السنوات الخمس التي أنفقها فيه «هيجل» دراساً للاهوت ، فلا يبدو أن «هيجل» كان يحتفظ - سواء للمعهد أو للسنوات الخمس - بذكريات جسيمة أو عميقة ، فهي حو يمتزج برسالة إلى صديقه «شليجر» يسر فيها من «أولئك اللاهوتيين اللذين يأخذون للسائل للهلالة على أنها أمور صلبة يقيمون فوقها مطالبهم القوطية» .

وهكذا تخرج «هيجل» في معهد (توبنجن) عام ١٧٩٣ ، بعد أن ناقش بحثه أمام لجنة

المعهد ، وأعلن عن عدم رغبته في ممارسة مهنة القسيس ، وعن رغبته في ممارسة مهنة التعليم ، واستكمال دراسته للفلسفة والآداب .

الفيلسوف يشغل بالتعليم :

وفي مدينة « برن » عاصمة الاتحاد السويسري ، وفي أحد بيوت الأشراف ، ظل « هيجل » يدرس لأنشاء هذا البيت حتى عام ١٧٩٦ ، وخلال هذه السنوات الثلاث مارس « هيجل » حياته متحرراً من أغلال المعهد وأصفاده ، متخصماً من نظامه القاسي العيب ، فقرأ « مونتسكيو » ، واطلع على « جيون » ، وعكف على دراسة الفيلسوف العظيم « كانط » .

أما « كانط » فقد شكل نقطة تحول عامة في تفكير « هيجل » الفيلسوف ، وخاصة ماكتبه كانط في الأخلاق ، فقد تخرج « هيجل » في نفس السنة التي أصدر فيها « كانط » كتابه الشهير (الذي في حدود العقل) وذهب « هيجل » إلى برن مبهوراً بكتاب كانط فكان من البسر أن يقع أسيراً لكتابات العظيم من فلاسفة القرن الثامن عشر

وتحت هذا التأثير كتب « هيجل » الدراسات التي حوت فيها بعد باسم (كتابات الشباب أو (الكتابات الدينية (هيجل) في شبابه ، وهي الدراسات التي قام « وهل Nobl » بتجميعها ونشرها في مدينة نويمن عام ١٩٠٧ وقد كتب « هيجل » أولى هذه الدراسات تحت عنوان (حياة المسيح) ، وفي تلك السنة نفسها ١٧٩٥ كتب الدراسة الثانية تحت عنوان (وضعية الديانة المسيحية) .

والذي يهت من أثر هاتين الدراستين اللتين جاء ظهورهما سابقاً على ظهور كتابه (ظواهريات الروح) ، هو أنهما كانتا بمثابة الإهداء الفكري ، بذلك الكتاب الخطير ، الذي يعد مدخلاً إلى مذهبه الفيلسوف ، والذي وصف فيه الظواهر الذهنية وآثارها في حياة الإنسان ، شارحاً كيف يرضع الرضيع من المراتب الدنيا إلى المراتب العليا حتى يصبح هو والمطلق شيئاً واحداً .

وقد اتخذ « هيجل » في هاتين الدراستين موقف المسجون من الكنيسة ، داهياً إلى أد الديانة المسيحية أنقلت كاهلها بالشرايع والتعاليم ، حتى غدت ديانة حزينة محنة ترقل في ثياب الحنن ، وذلك على العكس من الديانة الإغريقية القديمة التي كانت أعياداً للفرح

والإتياع ، يلقى فيها الإحريق بالآفة حتى على مواده الشراب .. بلا كهانة ولا كهوت ، ولا أتباع يرتدون رؤيا واحداً ، ويرجعون كلاماً واحداً ، ويحملون شعاراً واحداً

الفيلسوف في رحاب الجامعة .

تولى والد «هيجل» عام ١٧٩٩ أوى مد تخرجه من المعهد بست سنوات ، وكانت أمه قد توفيت عام ١٧٨٢ أوى قبل التحاقه بالمعهد بخمس سنوات ، فأصبح الطريق مفتوحاً أمامه إلى «ينا» حيث حربه وانطلاقه ، وحيث الجامعة .

وكانت يينا في ذلك الحين مركزاً للإشعاع الفكري والفلسفي ، أو على حد تعبيره «موجة الأدب» فيها يتنفس «فشت» ، وشلينج «من الفلاسفة» ، «وجوته» ، وشيلر «من الأدباء» ، فضلاً عن الشعراء الرومانتيكيين يعاظمهم المشوية ، وغياهم الجاسع ، وانطلاقهم النشوان . وهكذا انتقل «هيجل» إلى يينا في عام ١٨٠١ ، وهناك جدد صلفته القديمة مع «شينج» ، وتعاون الاثنان في إصدار جريدتها الفلسفية النقدية ، التي ظل «هيجل» يكتب فيها إلى أن توقفت عن الصدور عام ١٨٠٣ ، عندما غادر «شينج» تلك المدينة .

وفي تلك المدينة ، وفي العام الأول من انتقاله إليها ، أنجز «هيجل» بحثاً عن «مدار الكواكب» باللغة اللاتينية ، هو الذي أهله للتدريس (بجامعة يينا) ، وعقضاء ثم تعيينه محاضراً بالجامعة ، وإن لم يتابع محاضراته سوى عدد ضئيل جداً من الطلاب . وفي تلك المدينة أيضاً وفي نفس العام ، ظهر عنه من «الفرق بين مذهبي «فشت» ، و«شينج» الفلسفيين» وهو البحث الذي دافع فيه «هيجل» عن فلسفة «شينج» ، حتى لقد ذهب البعض إلى القول بتأثره بفلسفة ذلك الفيلسوف .

غير أن أهم ما أنجزه «هيجل» في تلك الفترة هو كتاب (ظاهريات الروح) الذي يعد بمثابة المدخل إلى مذهبه الفلسفي ، والذي أكد فيه الالية السافرة لمركبة يينا (١٣ أكتوبر ١٨٠٦) وبعد أن قصفت يينا بالمدافع ، وتهدمت جدران الجامعة ، كان لزوماً على «هيجل» أن يغادر المدينة إلى أن تنتهي «الحملة الفرنسية» .

وسامت آموال «هيجل» حتى اضطر إلى تمويل بعض السنوات المالية من الشاهر «وجوته» ، وازدادت سوءاً عندما وضعت «كريستيان شارلوت» ، وهي زوجة خدام في بيوت أحد الأشراف ، ابناً غير شرعي «لهيجل» ، سبب له الكثير من المتاعب حتى اعترف به

وضمه إلى أسرته ، وهو الابن الذي مات غرقاً بالشرق الأقصى ، في ضمن السنة التي مات فيها «هيجل» ولكن قبل وفاته بشهرين .

عن بلعبرج إلى نورمبرج :

توالت الأحداث على مسرح الحياة السياسية والاجتماعية بشكل حيف وصعرة متزايدة ، فلم يكن أمام «هيجل» إلا أن يرحل إلى «بلعبرج» ١٨٠٧ ليحول رئاسة صحيفة يومية محدودة الانتشار ، ظل يرأس تحريرها لمدة عام واحد فقط ، رحل بعده إلى «نورمبرج» حيث عمل فاعلاً للمدرسة نورمبرج الثانوية ، وظل في هذا المنصب ثلث سنوات ، كان يقوم فيها بتدريس الفلسفة والطبيعة والرياضيات ، وهي الدروس التي جمعها في كتابه المعروف «المنطق إلى الفلسفة» .

وفي سنة ١٨١١ تعرف على «ماريا فون ثور» ، وهي فتاة من أسرة نبيلة ، فالتقيا في نفس العام ، وأنجب منها طفلين : «كارل» الذي صار فيما بعد مدرساً للتاريخ بإحدى الجامعات ، و«إيمانويل» الذي حقق نسبة جيدة في أن يرى «هيجل» كسياسياً ، فأصبح هو راحياً رصوياً .

وفي نورمبرج ، وفي الفترة من ١٨١٢ إلى ١٨١٦ أكمل «هيجل» نشر كتابه الضخم عن المنطق في ثلاثة أجزاء ، وهو الكتاب الذي يعد بمثابة حجر الزاوية في بناء المذهب ، وفيه عرض للمعاني الأساسية . الميتافيزيقية والمنطقية التي يدور عليها مذهب المنطق وتقتضي هذا الكتاب تمكن «هيجل» من الحصول على كرسي الفلسفة في «جامعة هايدلبرج» ، ومن المحاضرات التي ألقاها في تلك الجامعة نشر (موسوعة العلوم الفلسفية) عام ١٨١٧ وفيه عرض لمذهبه المنطقي كله .

«هيجل» يدخل برلين :

علا كرسى الفلسفة بجامعة برلين بوفاء الفيلسوف الكبير «فنته» ، التيجهت أنظار «هيجل» إلى العاصمة البروسية ، (جامعة هايدلبرج) على أية حال ليست الخيرة الذي يستطيع من خلاله أن ينشر فلسفته على أوسع نطاق .

وفي عام ١٨١٧ عرض عليه المنصب قبله على الفور ، وبدأ يلقى محاضراته في فلسفة

القانون ، وما لبث أن أصدر كتابه في «أصول فلسفة القانون» ١٨٢١ ، فلاقى رواجاً كبيراً واحكاماً بالفا ، سواء على مستوى الطلاب الذين توافدوا على محاضراته من جميع أنحاء البلاد ، أو على مستوى الدولة التي أوشكت أن تتخذ من (الهيجلية) عقيدة رسمية لها ، أو على مستوى الأساتذة الذين تحمسوا لفلسفة (الهيجلية) وبدعوا يلزمونها في الجامعة

وتوالى إنجازات هيجل ، الفيلسوف التي عالج فيها بقية أقسام الفلسف ، فأن حل عام ١٨٢٨ حتى كان قد فرغ من كتابه (دروس في تاريخ الفلسفة) بأجزائه الثلاثة ، وما أن انتهى عام ١٨٢٩ حتى كان قد فرغ من كتابه (دروس في فلسفة الجمال) في ثلاثة أجزاء ، وفرغ كذلك من كتابه (دروس في فلسفة الدين) ، ولكنه لم ينشر إلا بعد وفاته بعام واحد ، أي في سنة ١٨٣٧ ، وكان قد فرغ أيضاً من كتابه (دروس في فلسفة التاريخ) ، قبل وفاته بقليل ، وقد نشر عام ١٨٣٧ في برلين بعد وفاته .

وفي خلال هذا كله ، قام هيجل بعدة زيارات خارج حدود بلاده ، قام برحلة إلى بلجيكا ، ورحلة أخرى إلى هولندا ، ورحلة ثالثة إلى فينا ، وزيارة إلى براغ ، وخاصة إلى باريس ، حيث التقى بالفيلسوف الكبير «فيكتور كوزان»

وبعد عودته من هذه الرحلات جميعاً ، عين مديراً (لجامعة برلين) ، وظل يشغل هذا المنصب في الفترة من ١٨٢٩ حتى ١٨٣١ ، وكانت شهرته قد حمت لا أرجاء الوطن الألماني لصعب ، بل أرجاء العالم المتحضرة كله .

وفي صيف عام ١٨٣١ انتشر وباء الكوليرا لأول مرة في برلين ، فأصيب هيجل بالمعوى في ١٠ نوفمبر ، ومريض في ١٣ نوفمبر ، وتوفي في ١٤ نوفمبر عام ١٨٣١ ، فكان موته حدثاً ضخماً لا يقل في عظمتها عن المكانة التي اسقطها ذلك الفيلسوف العظيم .

حياته لا تنتهي :

وهكذا انتهت حياة هيجل ، دون أن تنتهي فلسفته ، أو بالأحرى انتهت حياته دون أن تنتهي ، لأنه إذا كانت حياة هذا الفيلسوف هي كتاباته ، فقد ظلت هذه الكتابات حية في عقول الكثرة الدائرة من تلاميذه وأتباعه ومريديه ، يفتق أثرها فيلسوف في إثر فيلسوف ، ويبحث في إثر بحث ، وقارئ في إثر قارئ

وهكذا خلفت مؤلفات أرباب هيجل من أمثال . هاسلر ، وإردمان ، وفيرشر ، بشهرة

علية واسعة في تاريخ الفلسفة ، وهكذا أيضاً انتقلت (الهيجلية) إلى حواصم الفكر الفسلفي لتؤثر تأثيرها العميق ، انتقلت إلى إنجلترا : لتؤثر كل من «جورج» ، «بورناتك» ، «برادل» ، وماكتجارت» ، وانتقلت إلى الولايات المتحدة . لتؤثر في «أموسون» ، «جورجيا رويس» ، «جون ديوي» الذي كان (هيجلياً) في مطلع شبابه ، وفي إيطاليا : «طور» ، «كروتشه» ، «الفيلد (الهيجلي)» ، وفي فرنسا : «أضد» ، «سارتر» في كتابه «الوجود والمعدم» على «هيجل» ، «أعداداً كبيراً» ، وفي ألمانيا : «يكتسب» «هيجل» أهمية خاصة في كتابات «هريت ماركوز» الذي يطلقون عليه «فيلسوف الشباب» .

وقد عدا ذلك ، فإن التناول التاريخي للفن والدين والأدب ، ليس بصورة لا تقل من الصورة التي تبين بها الفلسفة لذلك المثل العظيم للفلسفة «هيجل» . فعند هذا الفيلسوف العملاق أن الفن أحد لحظات ثلاث تترك بها الروح ذاتها ، شأنه في ذلك شأن الدين والفلسفة ، لكل منهم جلوه في التجربة الإنسانية ، وقد مضى «هيجل» في دراسته لعلم الجمال بالبحث أولاً في الفكرة والمثال ، ثم بحث في أنماط الفن وتطورها التاريخي ، من النمط الرمزي ، إلى النمط الكلاسيكي ، إلى النمط الرومانتيكي ، وقد ساد منه الدراسة كلها منطق «هيجل» الجدل الثلاثي التركيب الذي يفرض فيه التضاد ضد ، ثم يألفان في كل مركب بشملهما ، فكما يطبق هذا الجدل على التصورات الكلية ، فالوجود يفرض الوجود ، ثم يألفان في مركب بشملهما هو الصورة ، فإنه يطبق أيضاً على التاريخ الحضاري ، فالحضارة الشرقية القديمة قد تلاوت قدوم الحضارة اليونانية الرومانية ، ثم انتهى التطور بقدم الحضارة الحديثة .

أما بالنسبة (للاستيعاق) ، فإن الجمال هو مركب من التصور ولادة ، والفن الرومانتيكي الحديث مركب من علمي سابقين عليه هما الفن الرمزي والفن الكلاسيكي ، والفلسفة بأسورها هي وهي الروح لذاتها ، وهي مركب من لحظتين أسبق منها ، هما الفن والدين . وهذا معناه أن الفن والدين والفلسفة ليست بظواهر معزولة عن بعضها ، ولا من التاريخ والحضارة التي تنشأ فيها ، فمثل الجمال ليست محددة بمبادئ ثابتة مطلقة ، وإنما هي مرتبطة كل الارتباط بالتصور التاريخي للمجتمعات التي تنشأ في حضنها ، وتتدفق حضانتها .

ولكن هل صحيح مايقوله الفيلسوف الإيطالي «بنيتو كروتشه» ، من أن (الاستيعاق) عند «هيجل» ، هي حطبة رثاء ، جمع فيها هذا الفيلسوف الصور التراثية للفن ، واستعرض

للمراحل التي تقدم فيها على مدى تطوره ، ثم رتبها في تتركيب على شاهدة الفلسفة ٢ .
إلا أن الجواب على هذا التساؤل عند « هيجل » ، إنما يُستمد من فلسفته للحضارة
والتاريخ

فلسفة تاريخ الفلسفة :

وفلسفة التاريخ عند « هيجل » مكنة لفلسفة الطبيعة والنفس والدين ، وقد كان « هيجل » أحد الفلاسفة المتأخرين في القرن التاسع عشر تقريباً في التفكير التاريخي ، وكانت فلسفته التاريخية تحقيقاً للأراء والأفكار فلسفته العامة التي انتهى إليها بالتفكير للنقل ، لا بالبحث في الطبيعة والتاريخ

وعند « هيجل » أن العقل هو الحاكم للسيطر في العالم ، وأن تاريخ العالم من أجل ذلك يمثل حركة عقلانية ، وقد عرض لتاريخ الشرق والغرب في ضوء هذه الفكرة موجهاً عنايته إلى ما يريد أن يحمده ، لأنه على حد قوله : « من ينظر إلى العالم نظرة محقولة ، يمثل له العالم بصورة تظهر معقول » . .

والطبيعة وهي مسرح التاريخ العام ، مجسد للعقل ، ولو أن مؤثراتها الجغرافية والجوية لا تسيطر على التاريخ

والتاريخ عند « هيجل » يرجع عام تقدم الروح في الزمان ، كما أن الطبيعة تقدم الفكرة في المكان ، هذا والتاريخ العام يجب تقدم الشعور بالحرية من جانب الروح وتحقيقها نتيجة لذلك ، ولهذا التقدم عند « هيجل » مراحل ، فالفكرة تتخذ صوراً متوالية كل صورة منها تنمو على الصورة السابقة ، وهذه العملية ، عملية قسامي والتجاوز تزداد تأكيداً وثراء ووضوحاً .

ولكن أمة عبقريتها القومية التي تبدو في مظاهروها وإرادتها ، والتي تحمل ديانتها وآدابها ونظمها السياسية وقوانينها الأخلاقية وبراثنها الآلية ، طابع هذه العبقرية ، والشئ الجوهري في التاريخ ، هو الشعور بالحرية ، والأوجه التي يشغلها هذا الشعور بالحرية في تقدمه وتطوره .

وكما تحمل البلرة كل طيعة الشجرة ، وعلم الفلكية وشكلها ، كذلك الآثار الأولى للروح تتضمن تاريخها ، وأهل الشرق القديم في رأي « هيجل » ، لم يصلوا إلى معرفة أن

الحرية للجميع ، ورأوا أنه الحرية تمثل في فرد واحد ، وفي مثل حله الحائلة ، تكون الحرية عرضة للتزوات والشبهات والانطلاق بحير جامع ، ولم يظهر الشعور بالحرية إلا عند الإغريق ، ولذلك كانوا أحراراً ، ولكن الإغريق والرومان رأوا أن الحرية تكون مقصورة على البعض ولا تشمل البشر جميعهم ، ولذلك كان نظام العبودية سائداً في بلاد اليونان ، أما الأمم الألمانية تحت تأثير (المسيحية) فقد كانوا في رأي «هيجل» أول من أدركوا أن الحرية للناس جميعاً ، وأن الحرية هي جوهر الروح ، وقد ظهر هذا الشعور أول ما ظهر مقترناً بالدين ، ولكن جعل الحرية من المبادئ التي يؤمن بها ، كان يستلزم حركة تنقيف بعيدة المدى ، ذلك أن نظام العبودية لم يختف حين ظهرت (المسيحية) .

الروح والحرية :

ولكن إذا كانت طبيعة الروح مكتوبة من الحرية ، ولم يكن تاريخ العالم سوى تقدم الشعور بالحرية ، فهل يمكن أن يقال من التاريخ العام أنه مظهر وحرس للروح وهي تصرف ما هو موجود فيها بالقوة ؟

يقول «هيجل» إن الفكرة هي في الحقيقة مثلها كمثل الروح المرشد (لطارود) ، قلادة الشعوب والعالم ، والروح وهي الإرادة العاقلة والضرورية لذلك المرشد ، كانت ولا تزال قائداً لأحداث تاريخ العالم .

وهذا معناه أن الروح ويجري تطوره ، هو الموضوع الجوهرى في فلسفة التاريخ ، ويمكن فهم طبيعة الروح بمواجهته بتقبضه وهو المادة ، قلادة المادة الحادية ومادية الروح الحرية ، ولادة خارج ذاتها على حين أن مركز الروح في ذاته . وهذا ما عبر عنه «هيجل» بقوله . «الروح وجود يحس على ذاته» .

ولكن ما (هو الروح) ؟

يقول «هيجل» : إنه الواحد اللائى للتجانس مجانساً ذاتياً ، الذى يحصل في مرحلته الثانية ذاته عن ذاته ، ويصل هذا الجانب الثانى هو قطبه المقابل ، أنقى وجود الذات للذات وفي القلت سلباً لوجود العالم .

وفي التطور التاريخى للروح كان ثمة ثلاثة أطوار كما سبق أن ذكرنا ، الشرقيون ، واليونان والرومان ، والألمان . وتاريخ العالم هو تنظيم الإرادة الطبيعية غير المضطربة ، يربطها بطاعة

مبدأ كل ، ومنعها حرية ذاتية ، فقد حرف الشرق ، وما برح يعرف إلى يومنا هذا ، أن واحداً فقط هو الحر ، وعرف عالم اليونان والرومان أن العنصر أحرار ، ويعرف عالم الألمان أن الكل أحرار .

وهذا هيجل ، أن لا حرية بدون قانون ، ولكنه يميل إلى أن يعكس هذا ، ولابد للحرية أن حياً كان القانون كانت الحرية ، ومن ثم فالحرية عندنا تعني ما يزيد قليلاً على حق طاعة القانون

القانون هو جوهر العالم :

وقد لا يتسنى لنا فهم فلسفة التاريخ عند هيجل ، ما لم نزن علاقة الفلسفة بالتاريخ ، ولتحلاف النظرة بين الفلاسفة إليه ، وبينهم وبين المؤرخين المنهجيين ، أو مؤرخي الوقائع ، في تفسير الحوادث التي تحكم مجرى ، وتضرم الأثر الناتج من التحام الفكر الفلسفي بالفكر التاريخي ، في النظرة الكلية لمسيرة الحضارة ، وفي النظرة الجزئية لتصور الواقعة التاريخية وما يلاحظ حقاً أن تاريخ أي علم من العلوم ليس جزءاً من هذا العلم ، فضلاً عن تاريخ الرياضة ليس جزءاً منها ، وليس تاريخ الفيزياء جزءاً من علم الفيزياء ، وكذلك الحال في سائر العلوم ، أما الفلسفة فهي التي تنفرد من بين العلوم بجميعها ، بأن تاريخها جزء منها ، وذلك لأن الفلسفة وتاريخ الفلسفة ، هما واحدة ، وهي مشاهدة العقل في أثناء عكوله على التفكير في طبيعته ، وفي غايته وبعده .

وهيجل هو الذي وضع أساس فلسفة تاريخ الفلسفة ، لأنه هو الذي اكتشف الفكرة التي تقوم عليها تلك الفلسفة ، وهي أن تاريخ الفلسفة ليس مجموعة الآراء المختلفة والمذاهب المنبثقة للمفكرين المنطقيين التراث ، ولا هو مجرد اتساع نواحي الفلسفة واكتحال جوانبها المتناصرة ، وإنما هو العملية التي استنابت بها كليات العقل ، وأكملت ظهورها ، وانتمت في شكل تصورات واضحة مبرورة ، وقد اعتبر هيجل تاريخ الفلسفة حركة مفردة متصلة ، مستمرة الأوائيل بالأواخر .

وهذا ما عبر عنه هيجل بقوله في مقدمة (فلسفة التاريخ) :

« إن الاهتمام الوحيد الذي تأكل به الفلسفة معها في تأمل التاريخ ، هو التصور البسيط للعقل ، إن العقل هو حاكم العالم ، وبالتالي ، فتاريخ العالم يقدم لنا عملية عقلية ، هذا

الافتقار والندس هو فرض في مجال التاريخ من حيث هو كذلك ، أما في مجال الفلسفة فهو ليس بفرض ، فهناك يثبت بالمعرفة التأملية أن العقل ، جوهر ، كما هو كذلك قوة لا متناهية ، وللمادة اللامتناهية الخاصة به ، كاتمة ضمناً في كل الحياة الطبيعية والروحية التي ينشأ ، كما أن الصورة اللامتناهية ، هي التي تحرك المادة ، إن العقل هو جوهر العالم . ويقول هيجل : إن هذه النتيجة انتهى له أن يعرفها ، لأنه اجتاز المجال كله . ولاحق أن « هيجل » عرف كيف يجتاز المجال كله ، فقد استطاع أن يكون سقياً عقلياً مطلقاً ، استوعب في إظهاره من قوون المعرفة ، عالم يسبق لأي مذهب آخر في الفكر الحديث ، ولهذا فقد قال عنه أحد الفلاسفة للمعاصرين ، إنه ثالث ثلاثة صاغوا الوجود بأمره في أنظمة عقلية متنافسة ، وهم « أرسطو » بملذه (الكون) في المصور القديمة ، و « القديس توما الأكويني » بملذه (اللاهوتي) في المصور الوسطى ، و « هيجل » بملذه (المثال للعقل) في المصور الحديثة

هذا الفيلسوف المعاصر :

أجل ، لقد استطاع « هيجل » أن يستوعب حتى مجالات المعرفة البشرية ، وإذا كان قد حرص على تقديم الفلسفة لأهل عصره في صورة (معرفة مطلقة) فذلك لأنه تصور أن العصر الذي كان يعيش فيه كان هو أفضل المصور لتساوي بالفلسفة إلى مستوى العلم ومن ثم قد أحدث كل عمل من أعماله أصالة فكرية هامة في كل مجال من مجالات البحث ، حتى أن الفكر المعاصر إنما يلجأ له حقيقة بهذا الفيلسوف الذي فصل الفلسفة الأوربية إلى مرحلتين ، الفلسفة الحديثة ابتداءً من « ديكارت » حتى « كانت » ، والفلسفة المعاصرة ابتداءً من « هيجل » حتى عصرنا الحاضر

ذلك العصر الذي يظه « سارتر » و « الوجودية » ، « ماركس » و « الماركسية » ، « أوجون ديوي » و « البرجوازية » ، وهي المجالات ثلاثة من أهم المجالات الفكرية المعاصرة ، فضلاً عن المجالات أخرى مثل (الواقعية ، والفلسفة التحليلية ، والروحية المنطقية ، والبنائية أو البيورية) فضلاً عن « بيرجرسون » و « كروتشه » و « كولنجروود » ، وغيرهم من أعلام الفلسفة الأوروبية .

وباختصار فإننا لا نكاد نجد فلسفة من الفلسفات المعاصرة ، لا تبدأ من « هيجل » إما بالتأييد أو بالنفي . وهذا ما عرّضه « كروتشه » بقوله . « أجل ، فأن لا نستطيع أن نعيش

منه ، ولكنني لا أستطيع أن أعيش بدونك . . . » .

وذلك هي (الكوميديا - الإلمية - الفلسفية) التي وصف بها البعض فلسفة «هيجل» ، ذلك الفيلسوف الذي سارت زعمته للنطقية الشاملة جنباً إلى جنب مع زعمه (المساوية الشاملة) ، ثم تعد المهمة الكبرى التي تقع على عاتق الفيلسوف هي العمل على تغيير العالم أو تحديله ، بل العمل على فهمه والتكيف معه .

وإذا جاز لنا أن نلخص الفلسفة (الهيجلية) كلها في كلمات ، لاستطعنا أن نقول إن الحقيقة عند «هيجل» هي : الكل ، والفلسفة «تنسج على» ، والوجود الواقعي «صيورة» والروح نفسها «تاريخ» وأخيراً للطلق «دات» لا مجرد «موضوع» أما الفلسفة نفسها فهي كما يقول عنها «هيجل» : «تفه» :

«إن مهمة الفلسفة لتتصرف في تصور ما هو كائن ، لأن ما هو كائن ليس إلا العقل نفسه ، ولو أننا نظرنا إلى المسألة من وجهة نظر الفرد ، لوجدنا أن كلامنا إنما هو ريب رمانه ، وابن عصره ، وبمثل يمكننا أن نقول أيضاً هي الفلسفة إنها تلخص زمانها . ولكن في الفكر . . . » .

وبعد فهنا هو «هيجل» الذي قال عنه «أبير كامي» : إنه المفكر الذي «عقلن اللامقول» ، وقيل عنه جون ديوي : إنه الفيلسوف الذي ارتفع بالفلسفة إلى مستوى العلم ، ووصفه «كارل ماركس» بالمعقبة الكبرى «التي قلبت الأشياء رأساً على عقب» . وقال عنه «كاولمان» : (إذا كان كل من «الإسكندر» ، و«تالينون» قد حاول الاستيلاء على العالم بقوة العسكرية ، فقد حاول كل من «أرسطو» ، و«هيجل» سيادة العالم بقوة العقلية) .

ومن هنا كان «هيجل» صرخة في وجه عصره ، وصرخة تردّد صداها في غير عصره من العصور ، وبالأحرى في عصرنا الحاضر . . .

الصرخة الثانية

«كبر كيجلر»

الطريق . . . والحق . . . والحياة

«هل حدث لك أن رأيت قارباً جائحاً في الطريق ؟
تلك هي حال الخيل كله ، ذلك الجبل الملتصق
بطيئ القتل ، ولا أحد يعز عليه ، ولن نجد فيه
إلا غروراً ووصاً يبدآن دائماً من عطابيا العقل .
«كبر كيجلر»

الوجودية ليست شيئاً سوى فلسفة الإنسان الحديث ، الإنسان المرحرة كاملة لأنه قد
تحرر من مؤثرات الطبيعة والبيئة ، من مؤثرات العرف والمجتمع ، من مؤثرات الماضي
والتاريخ ، وأصبح لا يصبح نفسه لغير ما هو نفسه ، فهذه الأشياء جميعاً «أغيار» بالنسبة
إليه ، ليس لها في ذاتها وجود ولا معنى ، حق يوجد هو فيكميا الوجود ، ويخلق عليها
المعنى ، وهو يفعل هذا بمحض حريته التي اختار صيغة حياته بناه عليها ، وماء عليها يحصل
تجعة هذا الاختيار

«إلى أحب» والحياة هي هذا . . . لأن أمتع بنفسى وأرتوى بها بلا ظمأ . أربعة وثلاثون
عاماً ، أربعة وثلاثون عاماً أتدوق فيها نفسى . وقد كثرت ، قد اشتعلت وانتظرت ، وبلغت
ما كنت أريد : «مارسيل ، وماريس ، والاستقلال» ، وقد انتهى كل شيء ، فلا أنظر شيئاً
بعد ذلك . . .

فالإنسان الحديث هو هذا ، والوجودية هي التعبير الفلفي عن هذا الإنسان . . .

الفلسفة حياة وعاش الفلسفة :

ولكن... إذا كان هذا هو الطابع المميز لوجودية القرن العشرين بعامه ، والوجودية الفرنسية بوجه خاص ، فهل معنى هذا أن نكتفى بالوقوف حليداً على «أبي الوجودية» . كـ «كبر كيـجارد» في ذكره ، لكن نصح على قبة بالغة من الزهور ، ثم نغض سمرهـن إلى السـيـ اللاتين ، ففهم حفلات الكوكوم لسارتر وشركاه ؟

كلا . وألف كلا ، فإن «سارتر» لم يبدأ إلا من حيث انتهى «كبر كيـجارد» ، بل في وسعنا أن نقول إن (السارترية) ليست في صميمها سوى (كبر كيـجاردية) مقلوبة ، أي أننا لن نستطيع أن نفهم فلسفة الوجودية المعاصرة ، إلا إذا رجعنا إلى «كبر كيـجارد» ، الذي سبقهم جميعاً إلى تقديم الوجود على الماهية ، والللت على الموضوع ، والعين على المهر ، والدلائل على الخارجى ، واللامقول على المقول ، كما سبقهم جميعاً إلى القول بالحرية والسببية ، والقلق والهم ، والمحصـر النفسى ، والتوتر الروسى ، وكان أول فيلسوف ينطلق من أزمانه النفسية الحادة ، ونماجه الغية العميقة ، وعرك الروحانية الأليمة ، مادة لتأملاته الفلسفية ، وفكره الفلسفى ، ثم كان أولاً وبالثبات إنساناً مشغول الوجدان ، ملتهب الحواس ، بقلـ الضمير ، يحمله العالم من ناحية ، وتوقه الرغبة في التصوف من ناحية أخرى ، وهو إلى هذا وذالك ، إنسان مفرود الطوى على ذاته ، وعاش حياة أقرب ما تكون إلى حياة الأنبياء ، فاستطاع أن يفلسف حياته ، وعما فلسفته ، أملاً من وراء ذلك أن يصل إلى (حقيقته) أسمى تلك (الفكرة) التى كان لابد له أن يجا ويموت من أجلها : وماذا عسى أن تكون الحقيقة فيما يقول «كبر كيـجارد» نفسه ، إن لم تكن هى تكريس الحياة كلها من أجل فكرة واحدة ؟ ثم كان «كبر كيـجارد» بعد هذا كله ، أول من تار على الفلسفة (المليجلية) السائدة في أيامه ، لما تنطوى عليه من (منهج جليل) يحيل العالم إلى مجموعة من التراكيب العقلية الحادة ، ولما انتهى إليه من حثالة مطلقة ، تخفى على التجربة القردية ، وتلج الذات المتوحدة ، وتحيل العالم إلى كيان بعيش الفكر في حلسه ولا يعيش فيه الإنسان .

لأى فائدة ، كما يقول «كبر كيـجارد» ، يمكن أن تعود على إذا اكتشفت ما يسمونه بالحقيقة الموضوعية ؟ أى فائدة تُرجى إذا درست جميع المناهب الفلسفية ، وأظهرت ما في كل مذهب من تناقضات وطعن اتساق ؟ أى فائدة تعود على لو أنقى استطعت تطوير نظرية في

الدولة ، ورتبت جميع التفاصيل في كل واحد ، ومنيت بهذا الشكل عاماً أن أعيش فيه ؟
 ألم يقل السيد المسيح : « ماذا يضع الإنسان لو أنه كسب العالم كله وعصر نفسه » ؟
 « فكيف يمكن إذن ، والكلام «كبير كيجارد» ، أن أنجه إلى معرفة العالم ؟ »

« إن ما يتقضى في الحقيقة هو أن أرى نفسي بوضوح ، أن أعرف ما يجب عليّ أن
 أعمله ، لا ما ينبغي عليّ أن أعرفه ، إلا بمقدار ما تسبق الحرية العمل بالضرورة ، إن لهم هو
 أن أنهم مهتم في هذه الدنيا ، وأدرك تماماً ما يريد مني الله أن أفعله ، أريد أن أجد حقيقة ،
 حقيقة تكون لي أنا . أن أجد الفكرة التي أكرس لحيااتي وبمطل »
 ومن هنا كانت صرخة «كبير كيجارد» في وجه «هيجل» ، وفي وجه كل النزعات الملهية
 السائدة في عصره :

« أنا يا «هيجل» الدليل الخبيث على دحض فكرتك من حرية الاعتقال والحرارح ، فأنا أظهر
 غير ما أبطن ، وأنا أحمل سروراً لا أستطيع أن أبوح بها ، بل إن عزائي أن أسدأ لا يستطيع
 بعد وفاتي أن يجد بهي أورتني تفسيراً واحداً لما كان بملاحياتي كلها ، لن يجد الكلمات التي تفسر
 له كل شيء » .

الطريق والحق والحياة :

ومن هنا كان «كبير كيجارد» فيلسوف حياة لا فيلسوف مذهب ، الحقيقة عندنا أن نحياها
 لا أن نعرفها ، أن نستطعها لا أن نتفرض عليها ، أن نوجدنا ونوجد معها ، لا أن نجدنا
 ونوجد إلى جوارها ، ومن هنا نظر «كبير كيجارد» إلى فلاسفة المذهب ، على أنهم نام
 حصروا أنفسهم في (الحرية) وشغلونا من (الوجود) فأضاعوا علينا معرفة أنفسنا ، وقوس
 الآخرين ، ولو أنهم نظروا إلى فلاسفة اليونان وحل رأسهم «سقراط» ، لما رأوا سوى كانتات
 حية ، نحيا فكرها ، ونفكر في حياتها ، أو هي نحيا ونفكر في نفسي واحد ، لأن الحياة والفكر
 عندنا شيء واحد . . .

ولمخطأ الذي وقع فيه المحدثون هو أنهم قد فصلوا (الاعتقاد) عن (الوجود) ، فلم يخطروا
 إلى أنه لابد لنا دائماً من أن نجعل من (موقفنا الوجودي) نقطة البداية ونقطة الانطلاق ، حتى
 يتسنى لنا أن نصل إلى ذلك الفرض الأسمى من الوجود ، ألا وهو الاعتقاد .

وهكذا أيضاً كانت حقيقة «المسيح» هي حياته ، وهو ما عبر عنه بقوله : «أنا الطريق .

والحق . . والحياة»

ولقد تعلم «كبر كيجارد» من والده معنى المحبة الأبوية ، ثم واجهته مشكلة الإيمان ، حتى تخيل إليه أنه لا سبيل إلى إثبات حقيقة الإيمان ، إلا بإنكار منطق العقل ، فالدين الحقيقي ما هو إلا ضرب من المحبة الأبوية بين الله والإنسان ! .

والمحبة عاطفة ، والملاحظة هزيمة للعقل ، وهي عملاً لا يمكن للعقل أن يفسره لأنها موضوع إيمان لا موضوع معرفة ، والا كيف يمكن للعقل مثلاً ، أن يفسر ظهور الأيدي في الزمان ؟ أم كيف يمكن للعقل أن يفسر ظهور الله في التاريخ . . وكيف يمكن للعقل ، مثلاً ثانياً ، أن يقبل الحقيقة الدينية التي تقول : إن هذا الرجل البسيط للعواصم الذي يبدو كغيره من الناس ويتحدث مثلهم ، هو ابن الله ؟ وكيف يمكن للعقل - مثلاً ثالثاً - أن يقبل الحقيقة الدينية التي تقول إن مريم الطاهرة هي أم الإله ؟ أي عقل هذا الذي يمكن أن يفسر هذا اللامعقول . . . هذا المستحيل !

كلا . . إن العقل لا يستطيع أن يفسر شيئاً من الإيمان ، ولهذا يجب إغلاق فم العقل بالقوة كما يقول «كبر كيجارد» ، لأن أية محاولة لفظة الإيمان لا بد وأن تنتهي إلى انقلاع الدين من جذوره ، ولهذا كان الإيمان موضوع (وجدنة) لا موضوع (عقنة) وكان الدين ملازماً للمستحيل ، إنه «هزيمة في اللامعقول» وحل الإنسان أن يؤس بلا عقل ، بل إن الإيمان يزده كالأشجار وسواء كلما ازدادت معارضة للمعقول والمعقول ! .

وهكذا أنعاد «كبر كيجارد» إلى الأذهان من جديد ، عبارة «ترتيان» ، الشهيرة . . «أؤمن لأنه غير معقول . . والإنسان الذي يريد أن يبرهن على الإيمان ، إما يريد في رأي «كبر كيجارد» ، أن يصمم شيئاً غير الإيمان ، هو أنه ليس من الإيمان في شيء ! .

في طين العقل :

هذا إذن هو الخطأ الذي وقع فيه «عجيل» ، «والهيجلون» ، لقد حاولوا تفسير الدين من خلال إيمانهم بالعقل ، مع أنه لا يمكن تفسير الدين عن طريق المنطق والمعقول ، بل عبر المستحيل واللا معقول ، فليس في الدين معرفة ، وإنما عاطفة وحس وإيمان ، وهذا ما عبر عنه السيد «المسيح» بقوله . «الذي يحصى يحبه أي ، وأنا أحبه وأظهر له ذاتي»

ويقول السيد المسيح ، هذا ، يصدق على كل شيء . آسر ، قابجه الإنسان يظهر له نفسه ، ويكشف له عن ذاته ، والحقيقة تظهر نفسها وتكشف عن ذاتها لكل من يحيا ، وهذا قال للمسيح من « يحنى » ولم يقل من « يعرف » لأنه بالحب وحده لا بالمعرفة يكون الإيمان . وكما فشل « هيجل » ، و«الميجليون» في فهم الدين ، فقد فشلوا كغفلك في فهم الإنسان ، لأنهم تمسكوا بجوهر الداخل والخارج ، فضلاً عما ذهبوا إليه باستمرار من توفيق بين المتناقضات ، مع أن الإنسان يعيش بين هذه المتناقضات في توتر دائم وتزق مستمر ، إن لم نقل إن الإنسان نفسه يتلوى على ذلك التناقض ، قيس يعيش فيه «زمنى والأبدى» ، المادى والروحى ، الملتامى واللامتامى ؟ .

وهكذا أدت محاولة « هيجل » ترجمة الإنسان إلى لغة عقلية إلى إفقاره الإنسان ، مثله مثل الطبيب الذى أراد أن يزيل من المريض حرارته ، فأزال عنه حياته ! أجل ، لقد أدت محاولته ، كما يقول «كبر كيجارد» ، إلى إفقاره الإنسان تماماً لأنه ليس ثمّة إنسان يمكن أن يوجد وجوداً ميتافيزيقياً ، ولا أنه يمكن أن يوجد وجوداً عقلياً ، لكن الإنسان يوجد وجوداً عارضاً ، تلك حقيقة أصلية في حياة الموجود الفردى ، الوجود الحى ، وجودى ووجوده وجود الآخرين . وتاريخ حياة الفرد ما هو إلا عرض من الأمراض ، فمن الممكن أن يمرض أى شيء لأى شخص ، ومعنى ذلك أن تاريخ حياة الإنسان ليس إلا سلسلة من الأحداث العارضة ، وليست الأحداث الضرورية ، إلا سلسلة من (الأمراض) وثبت من (الضرورات) .

وفضلاً من ذلك ، فإن « هيجل » نتيجة لتفكيره العقلى المستمر في الوجود ، نسى أن يعيش كما يقول «كبر كيجارد» ، مثله كمثل من كلف بتطعيم حفل ساهر ، فراح يدعو الناس جميعاً ، ونسى أن يدعو نفسه . فنحن لا يمكننا أن نجدى هذه الفلسفة ، ذلك الكائن الحى الذى يخاطب الكائن الحى ، لكننا نجد الميت الذى يحاول أن يفهم الميت .

وسبب ذلك كله ، فيما يقول «كبر كيجارد» ، هو حرص « هيجل » على (التجريد) تجريد الوجود ، حتى أنقذ الوجود وجوده ، مع أن الوجود هو أن نعيشه لا أن نخفه ، أن نحبه لا أن نفكر فيه . .

لذلك راح «كبر كيجارد» يشعل :

وما المقصود بالفكر المحرد . ؟ إنه الفكر بلا مفكر ، فالفكر شعاع على كل شيء ما حلنا

التفكر ، فالتفكر وحده هو الوجود ، وهو للوجود في وسطه الخاص . وما المقصود بالتفكر المعنى ؟ إنه التفكير في علاقة تفكير ما ؟ في علاقته بشيء جزئي معين هو الذي يفكر . أجل ، لقد ابتعدت الفلسفة (الميجلية) عن الواقع المعين الحى ، حتى أرادت أن تفهم الوجود وأن تفهمه ، بدلاً من أن تميزه وتحبسه ، ذلك لأن شيئاً واحداً كان يفتل من هيجل باستمرار ، وهو كما يقول «كبير كيجلارد» : «ما الذى يُعاش ، أو ما الذى ينبغي علينا أن نعيشه ؟» .

ولكن الفلسفة (الميجلية) يرغم كل شيء ، انتشرت انتشاراً واسعاً وكاسحاً ، حتى سيطرت على (الكنيسة الوثنية) التى يتبنى إليها «كبير كيجلارد» نفسه ، وانلغص الصبر إلى الاعتزاز بالعقل والإيمان به ، حتى بدا أمام «كبير كيجلارد» ، كأنه على حد تعبيره «مفروز في طين العقل» ، وهذا ما عبر عنه بقوله . «هل حدث لك أن رأيت قارباً جالماً في القلبي ؟ إنه يستحيل عليك في الغالب أن تحسه بحوم من جديد ، إذ لا توجد ممرأة يمكن أن تصل إلى العمق بحيث تستطيع رفعه من جديد ، تلك هى حال الجليل كله ، ذلك الجبل للتلصق بطين القلبي ، ولا أحد يميز عليه ، ولن نجد فيه إلا غروراً ووضاً بنجان دائماً من خطايا العقل» .

لا مقولية المقول :

ومعنى هذا كله أن «هيجل» ، في نظر «كبير كيجلارد» ، إذا كان قد أراد أن يجمع التصورات التى شكلها من الإنسان والتاريخ والدين والواقع ، في صورة نسق متكامل يطلق عليه اسم «المذهب» ، أى أن يحاول إقامة مذهب في الوجود من طريق التصورات المجردة ، فإنه يستحيل إقامة مثل هذا المذهب في الوجود على الإطلاق ، لأنه إذا كانت الفكرة للذهبية هى هوية الذات والموضوع ، هوية التفكير والوجود ، فإن الوجود من ناحية أخرى هو انفصال هذين العنصرين ، فالذهب متفق ، والوجود متفجع ، للمذهب متصل والوجود مفصل ، فكيف يلتقيان ؟

ثم جب أنا يرغم هذا كله ، قد سلمنا بإمكان بناء مذهب لبنائه الأفكار المنطقية ، وطوائفه التصورات العقلية ، لما هى ففائدة التى يمكن أن تعود علينا من تشيد مثل هذا المذهب ؟ عند «كبير كيجلارد» . لا شيء . . لا شيء على الإطلاق ، لأن الوجود في صحيحه انفصال ، انفصال للوجودات بعضها من بعض ، وانفصال للوجود عن

اللامتناهى ، بل إن الفيلسوف (هيجل) بجذبه الخاصة ، ووجوده الحقيقي ، إنما يتصل كل الاتصال من المذهب الذى يشده ، وهذا ما عبر عنه «كبر كيچارد» بقوله : «إن أخطب بناء المذاهب ، من حيث علاقتهم بمذاهبهم ، أنه ما يكونون برجل أبى لنفسه قسراً مائلاً ، ثم حلتى إلى جوابه في كوخ حقير» .

وما الحل إذن في نظر «كبر كيچارد» ؟

عند الفيلسوف الدانمركى أننا لن نتألى لنا أن نعود إلى (الوجود) إلا إذا تحررنا من المبرد ، فالمبرد لا يتصف بالوجود ، وإنما للوجود هو بالضرورة فردى ، ومعنى هذا أن الوجود الحقيقي إنما هو وجود الذات الفردية .

ولكن . . . هل معنى هذا أن (الفردية) هي (المطلق) نفسه ؟

الواقع أن «كبر كيچارد» أراد أن يستبدل فكرة «هيجل» عن (الكل) شعوره هو بالحرية ، كما أراد أن يستعوض عن فكرة الروح المطلقة فكرة الذات الموحدة ، لذلك وجدناه يربط بين الحقيقة والمثالية ، حتى لقد جعل من القرعة الموضوعية المدو الأول للوجود . بل لقد ذهب «كبر كيچارد» إلى ما هو أبعد من هذا ، ذهب إلى أن الوجود ليس في حاجة دائمة إلى الآخرين حتى يوجد ، لأن من يحدد دائماً على الأخرى هو في الحقيقة كس يطر من الوجود ، أو كمن يوط بوجوده إلى أدنى مستوى ، إذ يعرف بأنه وحده ليس بوجود ، أو هو لا يسارى غيره شيئاً على الإطلاق . وكأننا «كبر كيچارد» هنا يلقي بالشاعر الموحّد والوحيد «هيلد رلن» في عبارته التي يقول فيها : «كل واحد منكم عالم مستقل ، أنه بالانجرام في السماء ، فمشوا معاً في اتحاد حر» .

صلواتاً كالله . . . مادقة كاللوت :

ولا يميل «كبر كيچارد» فقط على حياة الكل أو المجموع ، التي هي في نظره تنزل من الوجود الحقيقي ، من أجل الاندماج في حقيقة موضوعية ينضم معها الشعور بالحرية ، ويصل فيها الإحساس بالسرورية ، بل زاهد بمجد حياة الصمت والعزلة التي هي حياة النيل والظهارة ، وكما مجد «هيلد رلن» حياة العزلة الروحية ، وتنجيع بالشوق إلى مثل أهل يلدو كالقمة المضيئة وراء القويم ، ومعنى ليث الحياة في شرايين عالم أسطوري جميل ، كان يزهر في الزمن القديم بالآلهة والقديسين والأبطال ، يرى «كبر كيچارد» ينهى بصمت الوحدة فيقول :

وما أشبه بشجرة صنوبر وحيدة منطوية على ذاتها ، متجهة نحو الآفاق العليا ، أجل ،
فها أنا قائم وحدي ، لا أقل ظلالاً ، ولا يمشح فوق أوصالي سوى الحمام البري .
فصنـد «كبر كيچار» أن الموجود الحقيقي ، أو الموجود على الحقيقة ، لا بد له من أن يحيا
وصحداً كالقبر ، جاداً كاللوت !

بعد هذا كله ، ترى أنه لا توجد هناك فلسفة وجودية بالمعنى الصحيح ، بل غلاصة
وجوديون ، إن صح هذا التعبير ، لأن محاولة إقامة فلسفة وجودية ، تناقض الوجودية في
أساسها ، ونسبها أن يستقل القدر بضمير وعمله عن كل قيد من قيود المنهجية ، من الأفكار
الجاهزة ، والآراء المستوردة ، والمصيح المحرفة في علم ، فليس وجودياً على الأصالة ، هذا
الذي يزعم أنه يتسم إلى اللان أو إعلان من الفلاسفة الوجوديين ، لأن التزامه إلى غيره من
الناس يلغى وجوده ويحله تابعاً من التواضع ، وهذه النتيجة هي ما شغل عليه الفلاسفة
الوجودية ، وهي ما صرح بها «كبر كيچار» بقول : «إن أهدأ لا يستطيع أن يفكر لي ، كما أن
أهدأ لا يستطيع أن يموت لي» .

الهجرة النفسية والإبراء الروحي :

والآن ، ونحن بصدد الحديث عن «كبر كيچار» ، ما أسرنا أنه تبعد عن محاولة فرض
أرائه فرضاً ملجئاً ، وأن توجه مباشرة إلى حياته ، وما تخفي به هذه الحياة من تجارب حية ،
ومواقف وجودية ، وتعبيرات روحية ، عاشها الفيلسوف بقلبه ، وعاشها بجميع كيانه ، ثم كتبها
بسروره ، فجاءت قطرات من الفكر الفيلسوف المرفيع ، ذلك الفكر الذي أعطى «كبر كيچار»
كل شيء ، بعد أن أخذ منه كل شيء ، أعطاه كل أسراره ، وتعد في مقابلها كل حياته ،
ولعله قد عرف أن الفكر أشبه بإله أسطوري نهم للنساء ، لا يرضى عن الضحية حتى يمتص
آسر قطرة في عروقها ، عندئذ يمنحها بركته ، ويطبق عليها وشاح الخلود .

وقد أعطى «كبر كيچار» فكره ، وشغف في عرايه ، وقدم حياته قرباناً له ، وأحس
بخطره الشقي أن شجرة البقرية تعد جلوسها في أرض المصمت والمزلة والمساء ، فلم تتم
شجرته الطيبة حتى دفع اللئيم بأكله . . وباله من ثم ! .

وحياة «كبر كيچار» هذه يمكننا أن نميز فيها بين مراحل ثلاث ، تختلف كل منها عن
الاثنتين الأخريين تبعاً لطبيعة الشجرة الوجودية الخاصة التي عاشها الفيلسوف ، وعاشها من

اللاحق ، على أن الاتصال بين هذه المراحل الثلاث لم يتحقق بطريقة التدرج الطبيعي والمتعلق ، بل تراه يأخذ صورة التحول المفاجئ ، ويتم يتوج من المفزة الروحية أو الطفرة الوجودية ، ذلك لأن «كبر كيچارد» ، كما قلنا ، قد تأثر على مذهب «هيجل» ، وقوام هذا للمذهب ، التطور التدريجي بين الأضداد ، ووضع وسط بين التضيق ، حتى تصل في آخر الأمر ، إلى الشيء الذي لا يقضى له ، إلى للطلق من كل قيد . . . إلى الله .

أما عند «كبر كيچارد» فكل مرحلة قائمة بذاتها ، مغلقة على نفسها ، لا يتم الاتصال من واحدة إلى أخرى إلا بما يشبه الهجرة النفسية أو الإسراء الروحي ، ذلك لأن هذا التقابل بين المراحل أو التضاد بين الأضداد ، هو اليج الفياض بالثقاق الخي ، والفور المخلص ، والصراع الدرامي ، وهي جميعاً مكونات للتأخ الوجودي التي عاش به «كبر كيچارد» ١ .

هذه المراحل الثلاث هي : المرحلة الحسية ، والمرحلة الأخلاقية ، والمرحلة الدينية ، أما المرحلة الأولى ، فقد بدأت بيلاد «كبر كيچارد» ، أو بالأحرى بدأت قبل أن يولد ، ذلك لأن فليسوقا ولد لأب طاعن في السن ، صبت حياته بطايع الحزن والكآبة ، وظلت تنز بمحاني الأسى والتدم ، من يوم أن كان غلاماً يرحى للقم في مرفحات جولانده بالدماراك وقرصه للجرع وحضه القرد ، فوقف فوق الزاوية يحلف على الله ، وكان لجذيقه هذا سبباً في وفاة أبنائه الخمسة ، كما اعتقد الشيخ الصغير ، وحسباً لعة السماء حلت به وبأولاده . .

وجاء «سورين كبر كيچارد» في هذا الجو للعباً بالخطية ، الشيخ بالندم ، المشحون بالكآبة والأحزان ، فانتطوى على نفسه لا يرى شيئاً ولو قليلاً من مباحج الطفولة ، وكأنه ذلك شيخاً كأبيه الشيخ ، أو على حد قوله . «الناس جميعاً يرثون خطية واحدة ، إلا أنا وولدت خطيتين ، واحدة من أينما آدم ، والأخرى من أبي» «ميكائيل يارسن كبر كيچارد» ١

بيناه الحروف وسراره القهريرة :

هذه الخطية ، هي التجربة الحية التي مر بها «كبر كيچارد» في المرحلة الأولى من حياته ، وهي المرحلة الحسية ، حيث تراه إنساناً تائباً يحلoul أن يوب من داته ومن حاله الصخر ، من الأسى الكائن في أعماقه ، ومن الخطية للفتنة في والده ، فيصرف إلى مفادات الحب وشهوات الفرة ، وينظر إلى الحياة على أنها لحظات حوابر ، لا صلة لواحدة منها بالتي حيتتها أو التي تحي . بعدها ، لذلك نراه يستع بكل شيء ، ولا يرتبط بشيء ، لأنه ما فلت كل

خطئة جميلة ، تأتي معها بحزمة جديدة ، إذن فليحيا بلا قيد ولا شرط ، ويستمتع بهذا الحاضر الحائض أو هذه اللحظة المخللة ، التي هي (مثل للأبدية) على حد تعبير «كبر كيچارد» .
ولكن الحياة هكذا . . بلا لحظة نسترجعها على سبيل الذكرى ، أو لحظة نتنظرها على سبيل الأمل ، هباء لا قيمة له ، وفوضى ليس لها معنى ، ومثل هذه الحياة الزئبقية لا يكون فيها حرية ولا مسئولية ، وإما هي حياة طائر مدحور ، يمتد الحنوف ويسراه القشعريرة ، مما يؤدي بالكانن الطائر إلى الخطأ والشر والضياع ، وأخيراً إلى السقوط في قيمان اليأس ومناور الظلام

وهلما ما أفسس به «كبر كيچارد» ، فكتابه إسساس حاد بالحنوف والقشعريرة ، وتراعى له الموت على قمة المدم ، والحياة وهي ترضع من ثدى الفتاة ، فلم يجد أمامه إلا أن يسلك طريق التوبة إلى الله ، تماماً كما فعل القديس أوغسطس ، وكما حدثنا عن توبته في اعترافاته المشهورة ١ .

والواقع أن «كبر كيچارد» أدرك في هذه المرحلة المبكرة من تطوره الفطري ، أن اللذات لا تسمح بوجود ثابت تتطابق فيه دائماً مع نفسها ، بل هي تخيا في صيرورة تفرض عليها دائماً أن تختار ، ولا بد لها من أن تفصل بحريتها في صميم حياتها ، ولذا كانت الحرية هي أعظم ما في الوجود الإنساني ، كما أن الإرادة هي غير معبر عما لدى الإنسان من قدرة ، فإن الوجود الحقيقي كما يقرر «كبر كيچارد» ، إنما هو تعلق بالحرية وقبيل للمسؤولية .

الرهان على الإيمان :

على أن سلوك «كبر كيچارد» سبيل الخطأ المتألم في ارتداده إلى الله ، يمثل بداية المرحلة الثانية في حياته ، وهي المرحلة الأخلاقية ، أما التجربة الحية التي عاشها وكانت بمثابة القفزة الوجودية إلى تلك المرحلة ، فهي خطبته الفتاة تسمى «روجينيا أولسن» . . رائعة الحسن ، باهرة الجمال ، جسدت إلى نصارة الصبا تفتح الأنف ، وإلى حضرة الروح ، حرارة الوجدان ، وكان «كبر كيچارد» قد رآها فأحبها وتقدم لخطبتها ، فوافقت الفتاة وولت أهلها ، ولم يتم ذلك بطبيعة الحال ، إلا بعد حيلة طويلة من الممارات العاطفية ، شنها «كبر كيچارد» على قلب الفتاة ، حتى نكحت بالسلاح ، ولمحلمت في نهاية الأمر . .

ولكن الفيلسوف ، عندما اتقى نفسه ، وفكر في النهاية الطبيعية التي مستتهى إليها حله

الخطوة ، وهي الزواج ، انتهت العشيرة ، وتلكه الدول ، فراح على الفرد جيد التطرف الموضوع كله ، فالزواج منه أن يحيا حياة اجتماعية يخضع فيها للواجب الذي هو ركن أساسى فى حياة المجتمع ، والذي منه أن ينتظم ، وأن يقف فى الصف ، وأن يكون واحداً كالآخرين ، بل أن يكون (شياً) كباقي (الأغيار)

ولذلك ما يخالف طبيعة «كبر كيجارد» للتزوجة إلى الفرد ، لميالة إلى التلقائية ، التي تخشى دومان الفرد في المجموع ، وسقوط في المألوف والمعاد ، فالواجب هو ما يطلب من الفرد العادى . . من الألاف . من الملايين في حين أن الواحد ، الفرد ، العبرى ، هو الذى يطو على الواجب ، ويخرج على المألوف ، ويتمرد على العادى ، لكي يأبى بكل ما هو جديد كل الجدة ، بكل ما هو ابتكار وابتداع ، بكل ما هو خلق جديد ، فالعبرى خلاق حديد للقيم والمعاني . .

فإذا أضفنا لأوضاع «كبر كيجارد» إلى هذا كله ، الفارق العميق ، والعميق جداً بينه وبين خطيته ، رأيت أنه يشعق عليها أن يقرن بها ما يسمات ، ومرحها بحبوسه ، وشبابها بالتوردة بشيخوخته المبكرة ، ورواتها للطاهرة بفسه المتوردة ، وعصرها الذى لا يطو ستة عشر ربيعاً ، باسمه البالغ من العمر ستة وعشرين سنة على حد تعبيره

وانتهى الاجتماع المفرد الذى عقده «كبر كيجارد» مع نفسه ، إلى الخلافة قرأاً حاصلاً بأن يصبح هذه الخطوة ، ويغير تصحيته خطيته من قبل تصحيته «إبراهيم» عليه السلام ، حين قرر أن يبيع ابنه «إسماعيل» ، وأن الله أراد أن يمتحنه كما امتحن «سليمان» إبراهيم ، فأبى به إلى أن يفعل كما فعل أبى الأنبياء ، فيخرج على المألوف ، ويعظم للمعقول ، ويأتى بعمل نبوى إصعابى .

وعلى «كبر كيجارد» أنه إذا كان لديه إيمان حقيقى كما كان لدى «إبراهيم» الخليل ، فإن المصيرة أيضاً لا بد وأن تقع ، ومن ثم فإن خطيته لا بد وأن تعود إليه ، كما عاد «إسماعيل» إلى أبيه ، ولكن خطيته لم تعد إليه ، فآوت به هذه التجربة إلى اعتبار الإيمان سرّاً حقيقاً لا سبيل إلى صبر أحواره ، وانضافت إلى هذه التجربة ترجمته اللاعقلية الكاسية ، فذهب إلى القول بأن المؤمن لا بد له أن يعيش في شك مرير قاتل ، موضوعه هذا الإيمان نفسه ، وأنت إذا اعتقدت أن لديك إيماناً ، فكأنك بذلك تعمد على الإيمان !

وحيده مع الله :

والذى يعنيا من هذه لتجربة الوجودية الحاصلة ، التى طفرت بكمبر كيجارد ، تلك الطفرة الكبرى ، إلى المرحلة الثالثة من مراحل حياته وهى مرحلة الإيمان ، أننا رأينا دكتور كيجارد فى هذه المرحلة الأخيرة من حياته يتجه إلى الدين بجمع كيانه ، بحلولاً لتحقيق رسالته الروحية التى جيش لها كل إمكاناته ، وعياً لما جميع قواه ، لينظر إلى الحقيقة على أنها شئ لا يبنى أن يعرفه ، وإنما ينبى أن يحياه ، ونحياء على أنه منسأة حية ، أو دراما وجودية ، يستطيع الإنسان من خلالها أن يظهر نفسه ، ويصنئ روحه ، فيكشف نفسه ، ويرى الله .. يرى الور الأول الذى هو النور بالذات أو النور الحقيقى أو النور الخالص الذى لا يسمى غيره باسم النور إلا مجازاً .

وهنا تبلغ الوجودية أسى مراتبها ، وقصارى غاياتها ، حيث تكون حياة الذات هجارة عن مناجاة بينا وبين الكائن المطلق اللامتناهى ، بينا وبين الله .

واضح أن دكتور كيجارد قد أدرك فى هذه المرحلة الأخيرة أن وجود الذات ليس مجرد حضور للذات أمام نفسها فحسب ، بل هو حضور للذات أمام الله أيضاً ، فالمرء ليس مطلقاً على ذاته ، بل هو حاصر باستمرار أمام المطلق ، أمام اللامتناهى ، أمام الأبدية .

وكثيراً ما تكون حياة الذات هجارة عن مناجاة بينا وبين الله ، إذ أن الله (ذات) وهو لا يكشف للإنسان إلا فى أعماق الدائمة ، طلالاً أن الله ليس فكرة تعاملها أو موضوعاً تثبت وجوده ، بل هو ذات تكشف فى صميم ذاتي ، وهذا ما عبر عنه دكتور كيجارد بقوله : إنه إذا كان من التعذيب على الله أن تنكر وجوده ، فإنه من التعذيب عليه أيضاً أن تثبت وجوده .

أما ما يتحدث عنه دكتور كيجارد من قلق وحصر وتوتر ، فإنما ينحصر فى تلك العلاقة التى تقوم فى داخل الذات بين المتلقى والالامتناع ، أو بين الزمان والأبدية ، وهذا ما عبر عنه دكتور كيجارد بقوله : إننى لأهوى الموضة التى تتدفق فى إلى أعماق الحادية ، فإنها تختلف لى أيضاً إلى ما وراء النجوم ..

ولمنا نراه فى هذه المرحلة يركز حياة الصمت والعزلة ، لينفرد لفلسفته الدائمة أو وجوديته المزمته ، ولكن يعيش وحيده مع الواحد ، مع المطلق ، مع الله فيها هو ذا يتعد عن بلده وعن

الناس ، ويقم في كونها من المذقة التي كان قد تركها له والده ، والتي سرعان ما يندما عن آخرها ، لأنه كان يحس بانو أجله ، ويأت له بأخذ شيئاً منه إلى القبر ..

وفي الثانية والأربعين من عمره ، كان « كير كيجارد » قد استفد كل ثورته واستعمل كذلك كل صحته ، فأدخل أحد المستشفيات ، لكي يقضى عليه بعد بضعة أيام ، سراجها الموت بكل شجاعة ، وبذعان ، تماماً كما وجهه من قبله « سقراط » بكل الأمل في حياة أفضل ، أو على حد تعبير « داني البجري » : « في ذلك العالم الآخر ، حيث يتطهر الروح الإنسانية » .

روح العالم وروح العصر :

وإذا كان لابد من شمل بلمنص للسفة « كير كيجارد » ، استطعنا أن نجد في كلتيه أخذهما هو نفسه عنواناً لأهم كتاب من كتبه : وهما « إما .. أو .. » ، إما أن نحيا أولاً نحيا حل الإطلاق

نفسه « كير كيجارد » أنه إذا كانت الحرية هي أعظم مافي الوجود البشري ، وكانت الإرادة خير تعبير عن قدرة البشر ، فإن الوجود البشري الحقيقي إما هو نطق بالحرية وتقبل للمسؤولية ، فالذات الإنسانية ، ذات الإنسان ، إما هي في صميمها حرية ، أو هي بالأحرى حرية إرادة والذات إذ نجد نفسها دائماً أمام عدة أطراف ، عليها أن تختار ما بين هذه الأطراف ، إما تأخذ حل عاقبتها تلك للمسؤولية الإنسانية الكبرى ، التي هي وليدة هذا الاختيار نفسه .

ويرى « كير كيجارد » أن هذا (الاختيار) كثيراً ما يتخذ طابعاً أليماً مؤرقاً ، إذ نجد (الذات) نفسها وقد أصبح لزاماً عليها أن تختار بين طرفي « إما .. أو .. » ، إما هذا أو ذاك ، بل إما (الكل) أو (لا شيء) وهذا قد لا يكون في موضع لأصناف الخمول . لأن الله يريد النصص بأكملها ، فهو لا يريد منها شيئاً حل الإطلاق .

وتلك هي الحياة إما .. أو ، أو كما قال « شيكسبير » حل لسان « أسير هاملت » .
« نحيا أو نموت .. هذا هو السؤال ؟ » .

وهذا « كير كيجارد » أن هذا هو الجواب ، لأنها الحياة بطبيعة الحال ، ولا أحد يؤثر الموت على الحياة .

أجل طالحياة كما جاء في عنوان كتاب آخر من كتب « كير كيجارد » ، « إن هي إلا (تجربة)

١٠ ميل امتحان الذات !

ولكن هل توافي هذه (التجربة) مع ما نسميه بروح العصر، تلك الروح المشتردة غير الراضية ؟

يقول «كبر كيجارد» : (في ميل امتحان الذات) :

« . إذ ينشر أن تجد أهدأ لا يؤمن ، بما تدعوه مثلاً روح العصر ، حتى من لحق عن عقائهم «الأمور واستراح إلى صغارها ، بل حتى من يجتهد في عبودية من أجل غايات خفية نافذة ، أو من هو في رفق مزد للمكاسب الدنيئة ، حتى عدا يؤمن إيماناً قوياً كاملاً بروح العصر» . »

ويستطرد «كبر كيجارد» مفرقاً بين ما تدعوه بروح العصر ، وما يدعى بروح العالم وبينما وبين ما يدعى بروح الإنسانية ، فقله يقول : « نعم . . وهذا طبيعي ، لما هو مؤمن بشيء حال بديل ، لأن روح العصر على كل حال ليست أسمى من العصر ، بل هي لاصفة بالأرض ، حتى لكأنها نوع الروح الذي يشبه أشد الشبه شطلة المستنقعات الخادعة . ولكنه بعد هذا يؤمن بالروح ؛ أو هو يؤمن بروح العالم ، ذلك الروح القوي - حل الفؤاد طبعاً - ذلك الروح القوي - في اهتمام طبعاً - ذلك الروح الذي تسميه (السيحية) الروح الشرير . ولهذا ليس ما يؤمن به شيئاً بديلاً سامياً على كل حال حين يؤمن بروح العالم ، ولكنه يؤمن بالروح بعد كل اعتبار ، أو هو يؤمن «روح الإنسانية» . . . لا الروح في الفرد ، بل الروح في الجنس ، ذلك الروح الذي نسي الله ، فنبه الله . »

فماذا يؤمن إذن أن لم يكن بالله . . موضوع الإيمان

تماماً كما حمل «كبر كيجارد» الذي حمل عليه على كتفيه ، وحدا حنوه السيد المسيح ، لقد صلب القتل على خشبة الإيمان ، وصرخ في وجه العصر «إيا الإيمان لا يحتاج إلى برهان» بل إن الدليل على وجود الله ، هو طلب الدليل على وجود الله !

وكانت هذه الصرخة الخادعة ، تنبع من حياة باطنية مائعة في رؤية دينية ضعيفة ، مستغرقة في تجربة تكوينية محيط ، مستلزمة للقوى الإيجابية للسيطرة على القدر . . القدر الذي شاء له الوحدة والصمت والعزلة ، ومع ذلك استسلم له «كبر كيجارد» في غشوح وطواحيه ، وظل يحبه في كل كتاباته ، ويستطرد ويشير بمركبه الرائع البعيد .

وكما تسكن جنينات البحر في الله ، سكن هذا الفيلسوف في نبع الفكر ، لم يكن

بالشرب منه أو الصلح به بك المقدس ، بل لم يكتب سقيا الهنداس والمطاش : بل سكن فيه طوال حياته ، حتى أصبحت الحياة عنده هي الفكر ، والفكر هو الحياة ، لذلك كان الفكر يته وقهره ، نعمه ونقته ، كان قلوه

وهكذا مات كبر كيجارد : كما عاش ، هادئاً كاللوت صامتاً كالقير ، وسبه الناس قرناً كاملاً من الزمان ، حتى اكتشفه مؤرخاً للفكرين الذين نشروا كتبه وكتاباته ، وتأثروا بها وحوا أنفسهم . - وجودي : ١ .

وكل ما يفعله الوجوديون الآن ، من إحياء (للكبر كيجاردية) ، ليس أكثر من سداد للديون ، سدادهما لأول رجل في العصر الحديث ، حاول أن يعطى حياته وعيها للغة ، فاستحق بجدارة أن يُلقب (بأبي الوجودية) ، وأول الصالحة الوجودية.

الصرخة الثالثة

«رينه ريكه»

الارادة . . يا ذا من إله صغير !

«إن الارادة القوية لكفيلة غلق جيل بأسره»

«إنشاء عصر بأفكله» . .

«رينه ريكه»

إذا كانت خلاصة التصوف المسمى بما يقول «المقادة» ، تحذير المرء من شهواته ، وتحذيره من ليع هذه الشهوات بالتمسك والقسوة ، لأن رياضة الرحمة هي محتاج الحياة الأبدية وإذا كانت خلاصة التصوف اليوناني فيما يقول أيضاً : «إن الله جومر من العقل الخالص» ، يجرده من خواص الأجسام ، وإن التأمل في الحقائق هو سبيل الوصول إلى الله وكانت خلاصة التصوف العبري أن الله خلق العقل ليحمل به في الموجودات ومنها الإنسان ، وهو ما ذهب إليه «فيلون» الحكيم ، الذي يحالف فيه التصوف المسيحي الذي يتلخص في أن نجاة الروح لا تكون بغير نعمة من الله ورضاه .

وإذا كانت خلاصة التصوف الإسلامي حل حد تمير «المقادة» ، شعبان . شعبة تذهب إلى اعتزال الدنيا لأنها باطل ، وتضي في الله ، لأنه الحق دون غيره . وشعبة أخرى لا تنزّل الدنيا ، لأن الله سبحانه وتعالى يتجلى فيها ، وآياته التي يتجلى فيها هي سبيل الوصول إليه ، وهذه هي الصوفية المفضلة في الإسلام ، لا إهمال للدنيا ولا انحصار فيها ، بل نقاد منها إلى الحق وإلى الكمال .

وإذا كانت خلاصة المخلصات جميعاً فيما يتعلق بأي مذهب صوفي ، أن الإيمان سعادة

للروح ، وأن المعرفة والصحة قوام السعادة ، فقد كان ذلك هو تصرف الشاعر الصوفي الكبير
«رييه ريلكه» ، الذى ضم فى شعره الصوفى نوى تصوفه الشرقى ، خلاصة التصوف
الإنسانى ، للمعرفة والصحة من أجل سعادة الروح

وإذا كان «طافور» ، واليوت « قد بلغا القمة ، سواء فى الشرق أو فى الغرب ، فى صياغة
الفكرة الصوفية الخالصة فى قالب شعرى أصيل ، فإن «رييه ريلكه» لا يقل عنهما أصالة فى
إحاطة هذه الفكرة بينوع من العاطفة التى تتصجر فى أغوار النفس الإنسانية ، فتضمر هذه
الفكرة بفيض من الرقة وموجات من العذوبة ، وفى هذا الالتحام الحلى بين الفكرة والعاطفة
تتلور قدرة «ريلكه» العجيبة فى التعبير للتكامل من حقيقى الوجود والعدم ، الحياة والموت ،
حتى لقد بلغت أشعاره حد الإعجاز ، بأصناف الكلمة الكثيرة من التفاد ومؤرخى الأدب .
هذا لم يكن جثاً أن أفرد له الناقد الفرنسى الكبير إدوار سبله فصلاً فى كتابه «أعلام
الإنسانىين الأوربيين» جعل عنوانه «أورفيوس الجليد» كاشفاً عن أوجه التشابه بينه وبين
أورفيوس الأسطورى اليونانى ، الذى اشتهر بأنه أشر شعراء عصره ، وأكثرهم قدرة على أن
يزج موسيقاه أوتار القلوب .

وكما وصف ريلكه «بالأورفية الجديدة» ، وصف كذلك بأنه شاعر البرود والأزاهير فى
المجتمع الأوربى الصناعى الذى طمحت الآلة وحشرت وجهه التكنولوجيا ، وكذلك وصف بأنه
مجد تقاليد الحب الطبرى الشرقى فى بلاد لم تكن تعرف عن العرب إلا قصص الحريم ،
وحكايات ألف ليلة وليلة ! .

لقد ارتبط وجدان ريلكه بالشرق العربى بمقدار ما التصق عقله بالمجتمع الأوربى ، وكان
الرج السبيب بين روحانية الشرق ومادية الغرب معلماً بارزاً من معالم شعره ، فالشاعر الذى
ولد فى الصنجر الأوربى ، فى ليلة من ليالى الشتاء القارس فى مدينة براغ التى عاش فيها
مزار ، وهام بها كازانوف ، وخرج منها المذكور فلورست ، هو الشاعر الذى قضى فى مصر أياماً
من شبابه ، تعرف فيها على الشرق العربى الإسلامى ، الذى كان يمثل لقلبه بؤرة الأحاسيس
الشاعرة ، ويحدثنا أسد أسدقائه أنه فى للشهور الأخيرة من حياته صكف على قراءة القرآن
الكرام ، لشغف به شغفاً شديداً وأحد نفسه للرعاة الإسلام ، الذى وجد فيه زاداً لفكره
وروحاً لشعره .

ولاحظ فى ذلك ، فقد كان ريلكه يؤمن بالتسامخ والضيقات ، وكان يرى على اللوام

أشياء تعطيه إشارات وتنبهات ، ولكن شعره في أنفاسه وإيقاعه ، يبدو لنا - كما لاحظت نحن
 أستاذنا عثمان أمين - أقرب إلى شعر الصوفية المسلح ، وقد اعترف هو نفسه بأن ملائكته كانوا
 لديه صورة بملائكة القرآن منهم ملائكة الإنجيل .

حل أن تصور ريلكه لرسالة للشريطين مع تصور بول فاليري ، ذلك أن مهمة الشعر
 « الخالص » عند الشاعرين المعاصرين ، هي أن يخرجنا عن المجال الذي تضطرب فيه الحياة
 العادية التي يجباها سائر البشر ، والتي تناس فيها الأحداث بقياس الزمان والمكان ، فالشرط
 الأول للشاعر كما يقول ريلكه ، أنه يتزود بقوة مولودة من التجربة ، قبل أن يكتب بيتاً واحداً
 من الشعر ، وألا يغفل بالوقت لأن حبه فتروان إلى الأبدية .

وإن مقادير قيمة لعلني

وهذه خاية رغائبي

عماويات مهومات

تدور بين الساحات الحاربات

وبين الزمان الأبدى

ذلك هو رينيه ريلكه ، شاعر الروح والمحبة ، الذي تطالعت صفحات حياته ، بمرح
 بسيط في أصبح يده ، سيته أشواق وردة الصطفها من حبيبته ليخلصها إلى سيدة مصرية تحية
 لجيلها وتعبيراً عن إصجابها ، لما كان منه إلا أن سارع بمخاطبة الشاعر لهذا العالم .
 ويألفها من كلمات قالها ريلكه وهو يستقبل الموت ، موته الخاص به الذي لا يشاركه فيه
 غيره .

دوب انبح كلاً ما القدرة حل أن يموت

موته الخاص به ،

واجعل للموت ملائكة من أحاط حياتي

حيث وضع قلبه ورغبته الحقة

لما نحن بشيء سوى القشرة والورقة

أما هو ، ذلك الموت العظيم ، فيقيم في أمثالاتنا .

ثم يوضح - كالمرة التي لا بد أن ينهي إليها كل شيء -

(من ترجمة الدكتور عثمان أمين)

وحياة المتلقي تلقى عاشها وملكه لا تنقل ضريبة عن قلق الموت الذى حاله ، فإذا كانت حياته نبأ للصراع بين ما يطلبه المثل الأعلى وما عرضه ضرورات الحياة اليومية ، وكان الشعر عجزاً له من هذا الصراع الذى تضرب فيه الحياة العادية التى يحياها سائر البشر ، فقد كان الموت هو عجزه من هذه الحياة ، كان يشعر بأنه يجعل الموت فى نفسه منذ مولده ، ويحس ملامحه فى صباه ، ويرنو إليه طوال حياته ، وطالما تأمله وجلس إليه طويلاً ، وكان يراه مصلواً لقلقه ويهجه فى آن واحد :

وقد أظنت المتكبر فى الخوف من الموت ، ولم يكن يتكلمى خائلاً من إدخاله بعض تجارى الشخصية فى الاحتياز ، كان الموت يستولى على وسط المدينة وبين الناس ، وغالباً ما يحى - بلا سبب على الإطلاق - .

وأظن القلق أن تنقله المسمر من بلد إلى بلد ، لم يكن أملاً فى الفجر من الموت الذى ينشأ بتلذذ ما كان هو الأمل الحقيقى فى أن يلقى الموت بالشكل الذى يرضه ، بالشكل الذى يحقق له موته الخاص . . موته هو لا موت الآخرين .

وكان من الطبيعى عندما داهم ريلكه المرض ، ونشب فيه أطفاله ، أن واح الشاعر يستشقى رائحة الموت فى كل ذرة من ذرات الهواء ، ويرى صورته للمدية وهى تتصلب فى الجوارح والفصوص ، ولم يكن صراخه مع الموت ولكن مع الأزهار ، فعندما طمست السيدة المصرية نبأ مرضه ، أرسلت إليه رسالة من الزهور ، فكتب لها رسالة قصيرة يقول فيها :

« حيفتى :

سم . . إلى مريض ، وقد يرح فى المرض إلى حد لم أكن أتخيله . . أنوصل إليك أن تمنى الأزهار حتى ، لأن مجرد وجودها يحرث ثورة الجن فى غرضى ، وحل كل حال . . شكراً لما جاهدت من الأزهار . . شكراً .

ولكن السيدة الوفية لم تلاقها بالشاعر ، ذهبت لزيارته فى بيته ، لما كان منه إلا أن انقلب ورثة من حبيبته ، فقصها لما تحية وأصحاباً ، ولكن أشواك الوردة أدمت بناة « وأدى الجرح إلى مضاعفات ، تولدت عنها الأسطورة القاتلة بأن الشاعر قد مات صريع أشواك الورد ، فكتبه الأزهار ، ومات موته الخاص به الذى لا يشتركه فيه غيره

وإن هذه المراتب التى ظهرت طبعها الحديدية ، لمهى عملاقة تجارب طويلة وخبرات عديدة ، نتجت عن تجرته مع الموت كما نتجت عن تجواله فى ربوع القارة الأوروبية ،

ولسقاؤه بين بلدان هذه القارة ، فقد انتمس «ريلكه» في آبار الليل وحلقات السهر ، كما استغرق في دور الكتب وساحف الفن ، صوف الخمر وجرح الفكر ، بمقدار ما دافق المرأة وتدفق الجمال ، وى باريس . . ملية الفنون والفنون ، كسه إلى روجه يقول :

«عزيرى كلارا .

والناس هنا يمانون على الأرض في النهار ، ونحت السماء في الليل ، وعلى وجوههم علامات من العيوس والفسج ، فلا واحد منهم راس عن أى شيء ، فالقيم مرعزة في كل ركن من أركان هذا العالم اهتز الأضواء ، هل ترين أنه يوم الحشر؟ أم ترين أن الإحساس بمرارة الاعتقاد هو الذى ترك ورائه هذا الطلق الشديد بالثروة الوقتية العابرة ؟

لهذا كان من الطبيعي بالنسبة إلى شاعرنا الذكى الحساس ، أن يمر عارياً من أهالي باريس ، وأن يترك قلبه تسبحان في أرجاء أوروبا عثاً عن راحة النفس للتعب في أعاق الكهوف وللعازات ، وعلى سفوح الجبال والمضارب ، حيث الوحشة والظلمة وراحة الذات .

وفى هذه المخلوقات ، نمت بذور التصوف التى غرستها التجارب في نفس «ريلكه» ، وتمهدتها الحرية المثالية فلتصحبها بصورها الشعرية الخلابه ، فضلاً عن عمق مضامينها وسعة مراميها ، وجسمها للمتناقضات المادية والروحية ، مما زاد في غموضها ، وصاحت بما فيها من إيهام ؟

غير أن الإرادة الحمية ، إرادة الشاعر في قلب «ريلكه» ، مرعان ما فجرت في اليقور الثامية أروع الفصول وأطيب الفلار ، وهنا يقرر «ريلكه» . «أن الإرادة القوية لكثيلة بتلق جيل بأسره ، وإنشاء عصر بأكمله . .» .

نكن الإرادة . إرادة «ريلكه» ، لم تصل إلى تلك للترلة الرائنة من الحرية ، إلا بعد رياضة نفسية وبجاجة روحية ، بلغا حد الصراع للأساوى ، الذى تمثل في تلك الحرب المظلمة التى شنتها (الأبا الدائية) على العالم المظلم الصلعب ، ومن هذه الحرب خرج «ريلكه» بفلسفته المثالية التى تقوم على حب الجمال الخالص ، والعودة بالإنسان إلى حالات الطهر والنقاء التى عاش فيها الإنسان الأول .

وقيل أن نقادى في الكلام عن هذا التيار الجارف الذى أتساق فيه «ريلكه» : علينا أن نعود إلى أصوله الأولى ونرتد إلى بنيانه الجيدة ، وهى الأصول والنتائج التى أنصفت عليه طابعها المثالى ، ووجهه تلك الوجهة الصوفية .

الأصول والنتائج :

والواقع أن طفولة هذا الشاعر بنوع خاص ، كان لها أثرها البالغ في تشكيل حياته وفلسفته فيما بعد ، فقد تأثر إلى حد كبير بالثريات التي كانت تحيط به من كل جانب والتي ترسبت في طبقات لا شعورية ، لتطفو على السطح من جديد ، عتلة بالعديد من المعاني الرمزية ، محملة بالكثير من الصور الشعرية .

وكان لولادته أكبر الأثر في إرساء معالم هذه المثلولات ، ولق إقامة نجوم خاضعة هي ما هو حقيق وما هو خيالي ، فقد ركزت كل همها في النهاية برية الذي ولد في الرابع من ديسمبر ١٨٧٥ ، وتوفي في ٢٩ من ذات الشهر ديسمبر ١٩٢٦ ، وعاش بعد أن أصبحت بنية أمل في زواجها الأول ، فهي تنتمي إلى أسرة عريقة على جانب كبير من الراء ، أما زوجها فكان يعمل ملاحظاً بمحطة السكك الحديدية بمدينة براغ ، وبعد زواج دام أحد عشر عاماً ، تدهمت جذران الحياة الزوجية ، وهجر الولد زوجته ، ولما يكمل العام التاسع من عمر ربه ، وعمل لهم من سوء صحة ربه واعتلالها ، فقد أصرت والدته على أن يتحق بأكاديمية العلوم العسكرية في سنة ١٨٩٦ ، وهناك تعرضي شاعرنا الشاب لأنوار عتلة من الألام الجسدية والطايات النفسية ، مما اضطر إدارة الأكاديمية إلى فصله في الحال .

وهكذا تحول ربه إلى دراسة الفلسفة والآداب والفنون بجامعة براغ ، التي لم يمض سا سوى فصلين دراسيين فقط ، لأن صحته هناك أيضاً لم تمكنه من الاستمرار في متابعة الدرس والتحصيل ، ونظراً لالته والدته من متاعب بعد أن هجرها زوجها ، ونظراً لما شاع عن والده من سمعة غير محمود ، فكر «ريلك» تنكهاً جاداً في ترك براغ ، وبالفعل تركها ورحل إلى ميونيخ عام ١٨٩٦ ، حيث قضى عاماً كاملاً ، سافر بعده إلى إيطاليا حيث درس فنونها المختلفة ، في كل من ميلانو ، وفلورنسا ، والبندقية ، وتأثر تأثراً عظيماً بفنون عصر النهضة . ولم يمكث «ريلك» طويلاً في إيطاليا ، فقد عاد إلى مدينة براغ ، ثم رحل عنها إلى موسكو في عامي ١٨٩٩ - ١٩٠٠ ، حيث زلر في المرة الأولى للكتاب الروسي للعظيم «تولستوي» ، ودلرت بينهما مناقشة حاصصة حول الاتجاهات الفكرية في الأدب الأوروبي الحديث . وبعد ذلك قام «ريلك» برحلة إلى مدينة بطرسبورج ، حيث أعجب بما فيها من تناسع ودور للعبادة ، ومن هناك سافر إلى برلين ، حيث دون مذكراته الشهيرة عن كل من

اجوجول ، وترجينف ، ودمتريسكى ، وتشيكوف ، وليرنتوف ، وكان لخطاباته في الأدب الروسى صدق غير ضعيف في (كتابه عن الصور) وفي كتاب (الساعات) ، كما ترجم إلى الألمانية مسرحية (التورس) ولأطون تشيكوف .

وأما رواج ريلكه من كلأواه ، فقد كان في التسبع والعشرين من أبريل عام ١٩٠١ ، وكانت وفاة ذكية مثقفة مولعة بحس النحت ، إلا أن زواجها من «ريلكه» لم يستمر لأكثر من عام ، لأن ضائقة مالية قضت على هذا الزواج ، وبعد أن تم للعلاق ، عاد «ريلكه» إلى حياة السفر والتجوال ، فصار إلى باريس ، حيث قضى بضعة شهور ، تعرف فيها على المثال العظيم «رودان» ، ثم رحل إلى برلين ، حيث قضى بضعة شهور أخرى ، ثم إلى السويد ، حيث قضى بضعة شهور أخرى .

غير أن أشهره اللالية التي قضاهما في باريس ، حيث تعرف على المثال الفرنسي الشهير «رودان» ، وعمل مسكرتياً خاصاً له طوال هذه الفترة ، كان لها أبلغ الأثر على فكره ، وأروع التأثير في شعره ، ففيها عرف كيف يتخلص من تلك العاطفة القصصية ، ويتجه إلى تصوير الأشياء في صيغ موضوعية وصياغات أكثر دقة ولحديداً ، وفيها عرف كذلك كيف ينبثق من الأحزان التي تلف وتغمر حول (الذات) للملحة ، و (الأنثى) للثائعة ، كى يترك الأشياء نفسها ويغسلها بغير من جوهرها وماهيتها .

كذلك كتب في باريس روايته للشهيدة (مذكرات «مالت لوريدي رويجه») التي سجل فيها على لسان شاعر دانمركي ، وبسلوب شاعري رائع ، غواطره النفسية البالغة الرقة والخصاسية ، الشديدة التأثير بمحيطات الحياة من حوله . . . السماء والأرض ، النور والظل ، الحياة والموت ، المادة والروح .

حقاً لقد كانت رحلة الشاعر إلى روسيا حلاً على إخصاب حياته الروحية ، كما عملت إقامته في باريس على إنماء حياته الفنية ، ولقد عبر ريلكه عن مدى إنادته من طبع البوهيم ، يبعى الفن والدين ، صبراً صريحاً واضحاً قال فيه : «كانت روسيا هي المصدر الأول لكل تجربتي الدينية ، كما أن باريس - باريس التي لا نظير لها - ستكون هي للمنطق الأول لانجهاضاتي الفنية » .

وإذا كانت تجربته الدينية هذه قد ألهمت كتابه الأدبي الباكر والمبتكر ، الذي دعم شهرته في أوروبا ، وهو كتاب «الساعات» الذي لا ينقطع فيه من الحث عن الله ، ذلك الكثر النور

في الليل ، والذي تكشف عنه يأدينا ، لأن كل جهاد تنقله حيواتنا ما هو إلا فقر وزيف بالقياس إلى الجبال الأبدية ، فقد أعانته فلاحته في باريس على إنجاز روايته ، مذكرات مالت لوريد زوجه ، التي وطّعت دعائم هذه الشهرة ، وكان قد تعرف على رودان ، وكأنها تعرف على قارة يأكلها . فهو الفنان الذي أدخل حياته كلها في فنه ، وهو الاهتمام والصبر والاطمئنان والآخران ، وهو الأستاذ القدي الذي لا يتغيب ميمته ، والذي ليس له نظير ، وهو الذي جعله يكتشف عالم الصور والأشكال ، ويعرف أن النحت ما هو إلا آذان صاغية ، حاكفة على الحجر ، تستخرج منه في صبر ، رؤية صامتة للحياة ، وهذا ما عبر عنه بقوله : لقد خلق رودان كل ما لم أكن أعلم ، وأوضح لي كل ما كنت أعلم .

وكان من ثمار هذا كله ، تلك الرواية العجيبة « مذكرات مالت لوريد زوجه » التي صور فيها تاريخ طفولته الطفيفة في إطار خيال خالص ، والتي أدخلها أستاذنا الدكتور حيّان أمين ضمن ثراث الإنسانية ، وحملها تحليلاً رائعاً وفقاً لفلسفته الجوانية ، ذهب فيه إلى أن مذكرات زوجه أشبه بالبرقيات الجوانية للتطوية على خواطر ريلكه وانطباعاته ، في هذه الحياة المصرية المصانعة ، ذات الصعورة القسرية الجارفة ، يشر للفكر بفرقة لاسيل إلى التصرع عنها ، يشر أنه أشبه بمرورة قائمة بذاتها ، وأنه يجب أن يظل كذلك « وإنما الدخيل وحده هو القريب منا ، وكل ما حوله بعيد عنا » .

ولابد للمفكر من خطوة إبداعية ، حتى يستطيع أن يفتح ، وأن يصل إلى جوهر الأشياء ، ولكن هذه العزلة هي « الهزال » ليست ميسورة لكل إنسان ، والوصول إليها يقتضي كضلعاً موصولاً ومعاركة يومية دائمة ، لما أشد التأثير على المصمت الدخيل الحصب ، وما أكثر التماس بين حمل الفنان وعلاقاته مع الناس !

« إن الحقيرة خير ، ولكنها أمر شاق صبر ، ولكن صعوبة أمر من الأمور يجب أن تكون أقوى حافزاً على الإقدام عليه ، ولحب خير كذلك ، ولكنه جد صبر ، وربما كان حب الخير أشق وأجابتاً ، وربما كان هو الامتحان الحاسم الأخير » .

ويستورد الدكتور حيّان أمين في تحليل « المذكرات » فيقف عند الشروط الضرورية التي جعلها لنا ريلكه ، والتي يجب على الشاعر مراعاتها حتى يصلم كيف يصير ، وكيف يقتصر على التصبر ما هو جوهرى ، فليس الشعر عواطف ولطائف ولطيفيس كما يتوهم بعض الكتاب ، وإنما الشعر تجارب ومعاناة . ولنتح إلى وهو يقول :

« الشعر ليس كما يظن بعض الناس مشاعر وأحاسيس ، لأن هذه تكون لدى الإنسان في باكورة العمر ، وإنما الشعر بخارب العرلة . لكي نكتب بيتاً واحداً من الشعر ، لابد من أن تكون قد رأيت كثيراً من المدن والناس والأشياء ، لابد أن تعرف طباع الحيوان ، وطيران الصائير ، وحركة الأزهار الرقيقة حين تفتح في الصباح ! » .

ويعيش زريجة في الحديث عما يسلو نفسه من مشاعر القلق والتحقير ، وهو ليس مشغوفاً وبالرحب بإراء كل ما تنبض به الحياة ، وخاصة عندما يرى نفسه مضطراً إلى تسخير إنتاجه الفني لمطالب الحبس والرق ، تلك المطالب الصغيرة التي تسي إلى تحليل الفنان ، وتحويله عن قته ، والحيلولة بينه وبين مواصلة الفحص إلى أعماق اللذات .

فإن أسلكت طريقاً صحيحاً مهجوراً . وهذا أمر بطيب لي طبعاً ، لما أردت شيئاً غير هذا أبداً ، ولكني محقوق حقول ضائع وبلا نصير . . . ولقد تبنت أنه ما من شيء هو أشق على نفسي من أن أجهل الكتابة وسيلة إلى كسب معيشة

أجل ، إن الفنان الحق يصنع مصعبه ، فلابد له قبل أن يدع آثاره أن يصنع نفسه أولاً ، وللمادة الأولى التي تمرض للفنان البدع هي نفسه ، فلو جبه أن يصير ما ينشأ ، فإن لم يستطع أن هو بمصطليح أن يفهم شيئاً .

ونعني اللذات مسجلة الجوال الذي كان يعيش فيه « زريجة » بطال هذه القصة ، في منزل جده المعجزة وهو على فراش الموت ، وتطيل اللذات في وصفه مظاهر الموت لدى الأحياء ، وفي التنبيه إلى كونه للفنح الخفيف فيها وراء الصمت والمفهوم : « حين أفكر في شيء ممن رأيتهم أو سمعت عنهم ، أجد الأمر هو بيتي فلما ، إنهم جميعاً قد ماتوا موتهم الخاص بهم . . . » .

حقاً . إن هذا الكتاب الذي وصفه الكاتب الفرنسي « أنطويه جيد » بقوله : « إنه حوار مع إمكانيات الحياة » ، قد استطاع مؤلفه كما يقول الدكتور عثمان أمين ، أن يرسم لنا فيه صورة لعالم ذي دلالة ، عالم رمزي ، بجميع الأشياء فيه مظهر لحقيقة كاملة ، إن لم تكن خالصة فهي على الأقل أعم وأشمل من ظاهرها للفتور ! .

الصبر والساعات :

ولقد تبلور هذا الحين في كتاب (الساعات) حول بعض الرغبات التي كانت تتأجج به .

الشعور واللاشعور ، تتقاذفها أنواء الصراع الداخلي ، وأعلصير الحفريات الخارجية ، التي أطلحت بكل ما كان يشهد من أمان ويشته من نشواق ، ولطفا وحنانها يجمع كيانه إلى عالم الرؤيا ، متحللاً من الصور الشعرية عموماً ليبحث عن ذلك الشيء الحزين ، عن ذلك المفقود العليل ، عن ذلك الحنين إلى المجهول .

وحل الرعم من هذه الترحات المتضاربة التي تتضح في كتاب (المساعات) قصة مجانين كبير يجمع بين قصائد هذا الديوان ، وهو للتجانس الذي يتمثل في التعبير عما أصاب عالمنا المعاصر من غربة وغربة واختراب ، مولد على المستوى الأخلاق أو المستوى الاجتماعي أو المستوى العاطفي أو الوجداني ، وهذا كله وكثير همه ، مما زاد من آلام الشاعر وضاعف من أضراره ، وأمام موجات القلق والتوتر والصراع ، غدت النفس البشرية مرتعاً خصباً لأفاهي اللاهوي ، ولما بين اللاشعور .

أنهم يقول في قصائده هذا الكتاب :

كل الذين يحطون عليك ؛ يفرطوك

والذين يحسنون عليك ؛ يتهنونك

بالصورة والإشارة . .

أما أنا فأريد أن أهتمك

كما تهتمك الأرض !

مع نفسي .

تفجع عليك .

لا أريد منك هروماً ،

يرى عليك

أعلم ، أن للذين

له اسم آخر

غير اسمك ،

لا تصنع ؛ خاطري « معجزة .

أنفذ قوانينك

التي تزدد وضوحاً

من جيل إلى جيل .

مولاي ، أعط كل إنسان موهه الخاص

الموت ، الذى ينبع من تلك الحياة

التي عرف فيها الحب ، واللعن ، والحنه .

دورة الشعر الحديث ج ٢ ترجمة : د عبد القادر مكاوي

وفي كتاب (الصور) يمحول الأدميون إلى زغب متائر تتقاذفه الريح ، مما أدى بدوره إلى

إهدار القيم وضياح نقاط الارتكاز ، التي كانت تركز عليها البشرية في زمانها القديم ، وكان

من جراء هذا كله أن انفصلت الأشياء عن ملولاتها ، ولرموز من معانيها ، فأصبح النشاط

البشري خالياً إلى حد الإزعاج ، من القيم الرمزية التي كانت تنضج عليه الجد والجديده .

أنجمه يقول أيضاً في قصائده هذا الكتاب :

الأعشى ، الذى يطفئ فوق الجسر .

مظلماً كملامة على طريق ممالك محبولة ،

وبما كان ذلك الشيء ، التشابه أبداً ،

الذى تظوف حوله ساحة النجوم من بعيد

وبما كان المركز الخادى للأفلاك .

لأن الأشياء كلها تفصل من حوله . .

وتسكب رتبته واجهه

إنه العادل الذى لا يترشح ،

وضع بين طرق حديدية متشابكة ،

للسبل المغمى للعالم السفلى

وسط جحش تائه من البشر .

«نفس المرجع»

وهكذا غدا الإنسان غريباً في وطنه ، مغرباً وسط حواشيه ، بعد أن فقد ارتباطه

بمليته . الدائى والمخارجى على السواء ، ويصف «ريكه» ذلك الإنسان في قصيدته

(المغريب) بقوله :

«إنه لحنق . .

« ومع ذلك فالفرصة سانحة لأن يعود

« وحياً تتجمع القوى بعد شتات

« تنفج الأساور بالهلمة ملحمة

« وتتل مسكه الصخر

« مسكه الصخر الذى يماق فيه العالم بأسره »

وعند «ريكه» أن هذه (العودة) إحياء جديد للذات ، واستنهاض آخر للشاعر ، التى أماتها (الإنية) الجديدة بكل ما تطوى عليه من جرى وراء اللذة ، وتلهف على الزروة العابرة . إلا أن هذه (العودة) عند «ريكه» ، تتطلب أول ما تتطلب الفسوج العقل ، والرياضة الروحية ، والمجاهدة الأخلاقية ، مما نسمع به عند كبار المتصوفة ولا نجد عند الكثيرين .

أزهار الخمر :

ويلمح «ريكه» فى شعره ، إلى أن هذه الدنيا التى لا تقوم على سبر أخوار الرؤيا الروحية ، لابد أن تنتهى إلى السعار ، ولابد أن تتساقط دويلات . . واحدة وراء الأخرى والشاعر هنا يرى لحال المشيئة التى يقعون فى مغلق الطرق ، وقد أظلم من حولهم المكان ، وضاعت فى أعينهم آفاق الزمان ، فلم يعودوا يرون شيئاً مما تحبه لهم الأقدار . ونحو مثال هؤلاء الشية الشاعر الفرنسى «بودلير» ، الذى أوفى عبوة خارقة على تجسيد حاصر الشر ، وإبراز التزعزعات المدممة فى أخوار الإنسان . ولو أن «بودلير» لم يلق فى حياته ما لاقاه من صنوف الألم وألوان الصداق ، لكذب عن أزهار الخمر بدلاً من أزهار الشر .

لذا وجدنا «ريكه» فى المرحلة التالية من مراحل تطوره الفكرى ، يقدم حل تحليل هذه العناصر المختلفة ، التى تكون فى محورها المجتمع الأوربي الحديث ، واصفاً أمام حيه أنماطاً مختلفة من البشر ، قاصداً من وراء ذلك الوصول إلى نُسس ومبادئ عامة ، يفيد منها دارسو الشر والشعراء ، ولقد دون «ريكه» هذه الآراء المتناثرة فى مذكراته التى بدأها فى عام ١٩٠٤ ، وفرغ منها بعد هذا التاريخ بستة سنوات .

وقد قسم «ريكه» هذه المذكرات إلى قسمين : القسم الأول منهما خاص ببقية أفراد الأسرة ، غير أنه لم يتبع هنا البحث (السيكولوجى) فى مراحل الصبا والرجولة ، أو الأنوثة ثم الكهولة ، فهنا التلرجح الزمنى لم يكن جزءاً من نتاجه ، إذ أنه أعطى التحليلات النفسية

وصلتها بالعمليات اللغوية ، الجانب الأكبر من اهتمامه ، كما أسهب في الحديث عن الاضطرابات النفسية والأمراض العصبية ، والرغبة في الخروب من الواقع ، باعتبارها جميعاً ظواهر ذات أثر فعال في تشكيل سلوك الأفراد والمجتمعات في المجتمعات الأوروبية الحديثة . أما القسم الثاني ، فقد أطلق عليه «ريلمكه» اسم (المنافس الروسي لمصنعي الخنافس) ، وفيه يعيب على شباب عصره ، تمسكهم بالشكل دون للمضمون ، وبالقصور التاريخية دون اللباب ، وبالعرض الزائل لا بالجوهر الباقى إلى الأبد ، وفي هذا يقول

ولقد تغيرت الأشكال التاريخية تغيراً واضحاً ، ولكن ما بداخلنا يا إلهي ، قد ظل كما هو . الأيام تمر سريعاً لكي تصل بنا إلى الحقيقة الأبدية ، حقيقة أننا لا نكاد نعرف شيئاً عن الدور الذي ستقوم بأدائه فوق خشية هذا المسرح الكبير . وهكذا غابت شمس الحقيقة من إنسان عالمنا الحديث ، وأصبح كل منا ينشد عالماً مستقلاً عن العالم الذي ينشده غيره ، وهو عالم مطلق يتسم بالحركة والانطواء ، ولا مفر أمام هذا الإنسان الذي تمسكت أوصاله ، واضمحلت آماله من أن ينشد الحقيقة في الكشف الصوي . . .

الوحدة . . . والفراف :

أما الفترة الممتدة بين عامي ١٩١٠ و ١٩٢٠ فتعتبر أهم الفترات في حياة «ريلمكه» ، ففيها كتب معظم (مراثيه) كما قام بترجمة (أعالي أهل المرتضال) من الإنجليزية إلى الألمانية ، وهي الأعالي التي كتبها «إيريش» ياريت برلونغ ، كما ترجم (رسائل من فرنسا) وهي الرسائل التي كتبها «ماريانا الكولوراودو» ، و ترجم كذلك رثمة «أنطونيه جيد» (عودة الأب الفضال) .

وكان قد عاد في هذه الفترة إلى حياة الرجال والتجوال ، بعد أن عانى أزمة نفسية حادة ، فسافر إلى شمال أفريقيا ومصر وأستراليا ، وأقام في قصر دويو بالقرب من مدينة تريستا ضيفاً على الأديبة «ماري جون» ، كما أقام في أثناء الحرب العالمية الأولى في مدينة ميونيخ ، وعمل فترة في أرشيف الحرب في فيينا إلى أن أعفى من الخدمة العسكرية بسوء حالته الصحية .

ولقد تعرض «ريلمكه» في هذه الفترة لصوف عطفة من التصب النفسي والفنك الروسي ، حتى رلوده فكرة التخلي هائلياً عن الكتابة ، وحاول جاهداً أن يفرج من عزله ويلتقي بالناس ، باليشر ، يتحدث معهم ويستمع إليهم ، يحفهم عن أوجاعه ، ويستمع لما

يقولون ، ولكن عثا يحاول ، ففى كل محاولة كان يفشل ، وظل الفشل يطارد حى سم الحياة .

وانعكس هذا السأم على مراسلاته الكثيرة فى تلك الفترة ، فقد كتب إلى صديقة صره « أنفريا سالوى » رسالة تم عن ألم بالغ وحيرة مريرة ، قال فيها .

« عبرى يريك ، كيف أبى الآن لا أحدى كل ما يقع عليه بصرى ، ولا أنسى كل ما نلمسه يداى ؟ لقد ضاعت معالى للريث وسقط متاهات الفراغ ، وصراعات اللاشعور التى أعانيتها فى هذه الأيام ، والآن يساورى الشك فى مرضى العقيم الذى تسرب إلى داخل نصى ، وأطلق على بكل قواه ، فلم أجد أجده لنصى باباً ولا عرجاء .

ولنعمياً يحاول دويلكه أن يجد خلاصه فى التنقل بين دموع القارة الأوربية ، ولكن الشعور الأليم بالوحشة ، والإحساس الحاد بالفراغ ، يجيان من جديد على كل ركن من أركان حياته . لهذا لم يكن حقيقياً أن تعطينا (مراثيه) التى كتبها فى أثناء تجواله بين حواصم أوروبا ، صورة قائمة لما يحس به فى داخل ذاته ، من حزن دفين وأسى بالغ ، ولهذا أيضاً جاءت (مراثيه) صادقة فى تبيرها ، قوية فى مفزاها ، دافقة فى صياحتها ، فهى خلاصة أفكاره من الحياة والموت ، وعن الفناء والخلود .

وكان قد حكى على قراءة اكبر كيجارد « أبو الفلسفة الوجودية ، وتحمل عن نظره الكونية الفياضة بالحزن إلى المطلق ، الواقعة من قوى الغيب ، أو تلك القوى (الميتافيزيقية) المخارقة للطبيعة والقائمة فيها وراء الطبيعة ، فالتجبه إلى نظم الشر المفكرى أو الدهنى المخلص ، الذى يتميز بالقوة والجسارة ، ويختار بالضرورة سواء فى الشكل أو فى المضمون ، ويتصف بالغموض والوحشة ، والتخلى فى اتفاق بعيدة نائية نائية إلى أقصى حد . وهو ما يحمل واحصاً فى (مراثى دوينر) وفى (أنثيد أورفيوس) التى تمتدلة إنتاجه الشعرى على الإطلاق .

والطريف فى أمر هذا الشاعر ، أنه لم يسلك فى عرضه لهذه الأفكار للمنهج الكلاسيكى الشائع ، الذى يمزج فكرة الحزن بلوحة الإنسان على فراق البشر ، ولا للمهج الرومانتيكى المألوف الذى يخلط هذه المفكرة بمظاهر الطبيعة ، ولكنه اتبع طريقة المناجاة الدرامية القائمة على لوتولوج المداخل ، أو يصير أدق ، القائمة على الحوار الدائر بين الشعور واللاشعور ، والذى يجينا من هذا الحوار ، هو أنه يفسر لنا بطريقة غير مباشرة ، تلك الانعكاسات العديدة

دخول إطار الشخصية الواحدة ، كما أنه سرعان ما يتحول ، المتخرج إلى حوار بين علي المادة والروح .

وهذا ما عبر عنه في إحدى قصائده إلى «أورفيوس» :

كللك يتحول الطام سريعاً

كشكل السحاب

كل ما تم يقط

ماتناً للأزل القديم .

يقوق التحول والسم

أبعد وأكبر حرية ،

يبقى نشيطاً الأول

يا أيها الإله ذو القدير .

لم نعرف الألام

لم تعلم الحبه ،

وما يعده الموت عنا

لم يكشف عنه القناع

الأخنية وحلها على الأرض

تفتح القندسة والاحضال .

(ثورة الشعر الحديث ج ٢ . ترجمة د . عبد الفتاح مكاوي) .

ويخرج «ريلكه» من هذه الماورات جسيماً يفكوة الفراغ الذي يحيط بنا ونعيش فيه ، ولا يعنيه هنا الفراغ بصوره المادية ، بقدر ما يعنيه الفراغ بمعناه النفسي ومضمونه الروسي ، وعند «ريلكه» أن هذا الفراغ هو السبب في الألام التي لازمت للبشرية في رحلتها الطويلة عبر الأجيال والمصور ، غير أنه يعود فيتحد من هذه الألام أساساً نحو الإنسان ونفوسه ، فهي الأعمدة التي يقيم عليها تكامله النفسي ، وموهبه الروسي ، وهو هنا يتفق مع الكاتب الألماني وهوفا نستالز في قيمة الألم ، وقدرته على صياغة الإنسان من جديد .

التعب والتعبئة :

وثمة ركن جوهرى ترتكز عليه فلسفة «ريلكه» ، وبدونه تبلو هذه الفلسفة ميتورة أو ناقصة ، ألا وهو بحثه فى مشكلة الوجود ، وإيمانه بتجلود الروح ، فالوجود المادى فى نظره مرادف للتعب المستمر ، وهو وثيق الصلة بالآلية ، ومظاهر التطور ، وحتمية التاريخ ، وهما يتعامل الشاعر :

«ترى ما هو الوجود وسط هذا الفناء ؟

«ما تلك الآمال التى يمتلئ بها الطفل ؟

«ومل تظل كما هى عندما تتوارى بين طيات الثراب ؟

«آء ، يا الشيخ الفخير

«إنه كالبخار يظهر قليلاً ثم يختفى

«ولمغن بدورنا على وشك الانعفاء

«ولكننى أوسى بالبيت ، وتجلود الروح ؟»

وعند «ريلكه» أن الإيمان بالله هو الحد الفاصل بين التعب وبين ما سماه «هرى برجنسون» (بالديبومة) ، ولطناً تنبع من هذه السطور ، موقف «ريلكه» من التكنولوجيا الحديثة ، وكيف أنها وسائل وليست غايات ، وهى وسائل قد تخدم الإنسان وقد تتقلب عليه ، فتصبح أدوات للفساد ، ولذلك نجدده يسخر منها ، ويصفها بأنها أشباح عقلية ، ونحار مآله إلى زواله .

وعند «ريلكه» أنه يرى جميع الآلات الحديثة ، وأصواتها الطامحة ، ضاعت معالم القيمة الأخلاقية ، وأفل نجم الحب الإنسانى ، واستولت على سكان هذا الكوكب رغبة جامحة فى حب السرعة للمآتها ، دونما وعى منهم ولا إرادة ، فالكل يسرع ولكن نحو لا شئ ، لهذا حاول «ريلكه» جاهداً أن يتقدم خلال تلك الحجب المادية الكثيفة إلى عالم الروح ، بعد أن تركت تلك الحجب عشوائها على البصائر ، فأعسنا عن رؤية الحقيقة

وكم كان لتأملات «ريلكه» فى خلواته العديدة ، التى كان يتزعمها من برانش هذا الواقع ، أثر فعال فى إرساله دعائم هذا (الكون الصوفى) كما كان يحلوه أن يسميه ، وفى نظره أن هذا الكون يتسم بالتضيق النهى ، والسر الروضى ، فضلاً عما جسم به من الإيمان بالتصحية

وبذلك الذات ، ففي إنكار الذات ، والأخذ بأيدي الآخرين كبلور أسمى إيمات الوجود .
ولقد لعبت الصورة الشعرية بأبعادها الرمزية ، وأغوارها السحيقة ، دوراً جوهرياً في مزج
هذه الفلسفة بنضات الحب وخفقات القلب ، ويبلغ «ريلكه» في تكوينها درجة عالية من
الإبداع ، وليس أدل على ذلك من (مراثيه) التي غلت ناعماً من الصور الشعرية ، وجاءت
حافلة بالصور التصويرية التي تفصح عن كوالس النفس ، وغبايا المقسم ، وجوهر الوجود ،
وحقيقة الحياة ، بل وحقيقة الحقيقة إن صح هذا التعبير
إنه هو . . . «ريلكه» الذي يقول من (مراثي ديوي) :

آه وللليل ، للليل ،

عندما تهب الريح مضممة بالمفضاض الكول

وتعلم من وجوعها ،

من ذا الذي لا يتي من أجله

هذه المشقة ، حية الآمال الناعمة

التي تنظر القلب الوحيد السمان ؟

أهو . . . أرحم بالمشاق ؟

آه . . . إنما يجسبون قلوبهم سماً .

• • • • •

ألا يبني أن تصبح هذه الأحزان القديمة

ناعمة لنا ؟ ألم يكن الألوان لكي تتحرر بلهب

من المهبوب ، وتحتل القراق ونحن نوثقش :

كمثل ما يجعل السهم الوتر

لكي يصبح ، وهو يتجمع للانطلاق ، أكثر من نفسه ؟

لأن المبقاء في غير مكان .

• • •

أصوات ، أصوات . أتصت يا قلبي

كما أتصت للتدبيرين وخلفهم :

حق رضهم النداء للقاتل من على الأرض .

أما هم : هؤلاء النادرون
فظلوا رآكهم ، ولم يلتفتوا إليه
هكذا كانوا منصفين .

• • •

ليس معنى هذا أنك تستطيع أن تحمل صوت الله ،
هذا أمر بعيد ، لكن أنصت إلى صوت الريح .
إلى النبا الذي لا يقطع ، والذي يتكون من السكون
إنه بأنك حاساً من أولئك الأموات الشبان
ألم يتحطمت قلوبهم إليك في حلقه ؟

(ثورة الشعر الحديث ج ٢ ترجمة د عبد الغفار مكاوي)

أجل ، لقد كان ، وبينه وبينك : معنى ، من أكبر لشعراء الأوربيين في النصف الأول
من القرن العشرين ، وأعظمهم أثراً على حركة الشعر الجديد ، وكان من القلة القليلة النادرة ،
التي استطاعت أن تفتح ثقافة جديدة أمام التعبير الشعري ، كما استطاعت أن تقره من تلك
التخوم التي تعجز فيها اللغة عن كل تعبير .

وإن تأثيره يبدو واضحاً على جيلين الطليعة من كتاب وشعراء الجيل الأوربي الجديد من
أمثال أسره جيد ، وويل فاليري ، ومارتان دوجار ، وجان كاسو ، بل إن تأثيره يمتد إلى
ما هو أبعد من ذلك ، بحيث نفسه حياً في بعض الكتابات الفلسفية المعاصرة ، وخاصة
كتابات الوجوديين من أمثال هايسر ويسمرز وسارتر وسيمون دي بوفوار وغيرهم من الريلكيين
الذين حفلت بهم ربوع المقبرة الأوربية كلها .

لقد كان شعره هو الشاعر ، بخلاف ما كان شاعره هو الشعر

الصرخة الرابعة

«هريك أبسن»

لم تعد هناك فاكهة محرمة !

«ما الحياة إلا قتال الجري في القلب والفكر ،
وما الشاعر إلا من حكم على النفس حكماً لا رجعة
فيه ، وهو قتال يزدكيان الثمان كما اليركان
أو التزال ، متحطياً كل أنشراح الحياة ، أن يتخطه
أو يقتلها !» «هريك أبسن»

كما قالوا عن «سقراط» إنه أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض ، لا لكي يجمع بها
الأرض ، بل ليجمعها في تناول الجميع ، بدلاً من أن تبحث بها وراء الطبيعة ، تبحث في
الطبيعة ذاتها ، وفي مقلتها طيبة الإنسان . . الإنسان الذي لا يمكنه أن يعرف نفسه
إلا بنفسه ، دونما حاجة إلى نبوءة هراف ، أو موعظة حكيم .

كذلك يمكن أن يقال عن الكاتب المسرحي النرويجي العظيم . «هريك أبسن» ، أنه قد
أنزل الدراما من السماء إلى الأرض ، ومن دهات القصور إلى أوصاف الطريق ، بعدما أثبت
أن الكاتب المسرحي ليس بحاجة إلى ميراث لوك ، ولا تراجم «العظماء» ، ولا قصص النبلاء ،
ليجد فيها معاني البطولة والتفاني ، وإنما عند الملك موجودة في حياة البسطاء من الناس ،
والعاديين من البشر ، حيث نجد من الأبطال بمقدار ما نجد من الأتدال . وحيث تتوفر
الحلويات المتصارعة ، والأقدار المتصادمة ، والصائر المتصادمة ، مما يشكل لأخصب مادة في
يد الكاتب المسرحي .

وبهذا يكون «أس» قد هبط بالدراما من معاه التقاليد الرومانسية التي ورثها المسرح منذ
عهد «شكسبير» ليرس «هو تقاليد الواقعية التي تجل من فن المسرح ، تنبهاً عن حياة

الإنسان المادى فى الحياة المادية ، وعن مشكلات المجتمع المختبث فى الزمن الحديث ولما كانت الطبقة الكادحة من عماله وفلاحه ، لم يكتمل نموها بعد فى عهد «أيس» ، كان من الطبيعى . . . والطبيعى جداً ، أن يلتبس أبطاله الماديين ، من بين أبناء الطبقة الثالثة فى أيامه ، وهى الطبقة المتوسطة ، وكان مما يعنى وطبايع الأشياء ، أن يتناول المأثور الرئيسية التى تدور حولها مشكلات هذه الطبقة ، الزواج والتجاح ، التفضيلة والاحترام ، المثاقفة والتحرر ، ومخاصمة تحرير النساء وسرية الشباب ، وأن يتناولها بدرجة كبيرة وبساطة أكبر ، مما جعل دجاة التفاصيل المرفقة فى مجتمعه يشعرون بصوت الرعد ، ودوى الزلزال ، كما جعل أصحاب التفاصيل الحقيقية ، يشعرون بأنه قد جاءهم الكاتب الذى يرد لهم اعتبارهم ، ويؤثر لهم من هذا المجتمع .

صراع مع المجتمع :

لذا كان من الطبيعى أن يتسم فى وجهه المجتمع الأورى الحديث ، فالبيض يقتره والمحصن الآخر بجزره ، البيض يصفه بأنه مصلح ، ويصفه البيض الآخر بأنه أفاق ، يقول عنه البيض إنه كاتب إبلى لا أخلاق له ، ويقول عنه البيض الآخر : إنه ثورى وثائر ومذاهب عن قضايا الجماهير ، وحتى النقاد أنفسهم انقسموا حوله ، فصنفه البيض على أنه كاتب رمزى ، والبيض الآخر صنفه على أنه كاتب واقعى

فها هو الناقد الصحفي «كليمينت سكوت» يقول مطلقاً على مسرحية «أيس» المسماة - الأشباح - ما نصه «هذا الأثر الملمث الذى ملهسة حشقاء ، هذا السيد المزعوم الذى نصب نفسه لتعليم ما نوحشنا إليه من ذوق مهذب نوعاً فى المسرح الإنجليزى المعاصر ، تحليله بطريقة أكثر قتامة ، إما يبدو فى رأينا كغراب من غرابان الترويج التى يصفها مسرحياته ، وبإله من غراب يبرز من بين الصخور مدفوهاً بشبهة لا تروى للحقيقة القتة» .

ولم يكن «كليمينت سكوت» بهذا ، وإنما راح يصف مسرحية - الأشباح - ببلاوعة فائقة فائها ، ويفرقة كربة بلاضامات ، ويعمل فاصح فى الطريق العام ، ويعصمة للمجنونين مفتوحة للتواكل والأوباب .

وليس «كليمينت سكوت» وحده الذى يتخطى من «أيس» مثل هذا الموقف النقدي المجبور ، فها هو أيضاً الناقد المعروف «وليم آرثر» يصف «أيس» قائللاً : «طبيعة

في العرض ، ومرونة في التطور ، وعلاج للتشوية يتقنه الفهم المسرحي بمعناه علمه
هذا فضلاً عما يصف به أسلوب «أيسن» بوجه عام ، بأنه مزيج غريب من التعبير المباشر ،
والترعة البطولية ، وعاطفية المسرح الميكورى

وغير «كليست سكوت» ، و«وليم آرثر» ، بطالما الباحث الدرسى «ش. من
كوليس» ، وهو بصدد الدفاع عن أصالة شكسبير برنارد شو» بقوله «إن الزعم بأن أفكار
«شو» منقولة عن «أيسن» ، يعضضها ما هو معروف من أن الكلمة المأخوذة ، قد نشرت
قبل ظهور مسرحية - ريت الحسية - ، ولذا نحن نرى ، يستمر «شو» من «أيسن» شيئاً ،
والأخير أهل منزلة من «شو» بكثير ١٢» .

كان الكاتب الأيرلندى الكبير «جورج برنارد شو» ، قد اطلع على ادعاء «كوليس» الحرى
هذا ، لما كان منه إلا أن حقق عليه قائلاً : «انزلت ، أنا نفسى ، حق أوشكت على الاعتقاد
بما تقول ، إلى أن أعدت قراءة «أيسن» وأنا بسبلى إلى إعتاد النص الهائى لكاتب «جوهر
الأبسية» . لما كان منى إلا أن أضحت به بنفس القوة القديمة ، إن «أيسن» هو الذى أظهر لنا
ضحالة وشكسبير» خلال السنوات العشر التى تلت مقدم مسرحياته إلى إنجلترا عام ١٨٨٩ ،
لقد كان عملاقاً في الأدب الدرسى ، فاحذر أن تصح نفسك بين الأرقام الذين لم ترتفع
أفكارهم قط عن مستوى حدته ١٣» .

ولقد أدى التأثير الناتج من هذا التأكيد ، إلى تركيز الانتباه على عناصر لدى «أيسن» ،
هى في الحقيقة ، وكما يقول الناقد «ريجنالد وهز» «عناصر مسرحية» كتحريك النساء ، وحركة
الشباب ، ولزائهم من السادة ، وللتناقض من أحيان المجتمع ، فضلاً عن اتساق الباب
الأممى لنزل «تورا هيلمير» الذى مرغ من خلفه في الزحام ، هو الحالة النيكورى بأكملة
هذه الأمور هى التى صنعت المفضية ، وفي طرف الفضائح صنعت النجاح ، صبت
أيسن نفسه ١٤

يقول الشاعر الكبير «رينيه ريلكه» : «الشهرة هى حيلة سوء الفهم التى تتجمع حول
اسم جديد» .

وربما كانت شهرة «أيسن» الإنجليزية أو الأوربية بوجه عام ، هى ما يطبق عليه هذا
الكلام ، ومهما يكن من اختلاف الجمهور والقداد على سواء ، في أمر هذا الكاتب
المسرحى المصلاق ، فالحقيقة التى صيغ بها التاريخ في وجه الجميع ، هى أن هنريك

أبسن ، كان كاتباً مبدعاً وفناناً خلاقاً ، يعرف أصول فنّه من ناحية ، ويصح هذا الفن من ناحية أخرى فوق كل اعتبار ، أعطى الفن كل شيء ، فلعطاءه الفن كل شيء !

الفن الوحي من عصره

إن موقف أبسن نفسه ، مما يسميه (أكثر مشاكل عصرنا أهمية) يوضح لنا قوة الأثر الذي تركه هذا الكاتب الروعى فى معاصريه ، كما يصر لنا فى ذات الوقت ، هذا الأثر والواقع أن أكثر هذه المشكلات حيوية ، وأعظمها تحدياً ، ربما كان هو (ثورة النساء) ، لقد جعل «أبسن» هذه الثورة هى الموضوع الرئيسى فى مسرحية (بيت الدمى) ، كما أن المشكلة ذاتها تطلعت فى مسرحيات أخرى مثل (هيدا جابلر) ، (وأعمدة المجتمع) ، و(روميزور هولم) مما يؤكد بالفعل أن «هريك أبسن» كان أحد أنصار حركة تحرير المرأة وهذا ما لاحظته الآتية «براد بروك» فى كتابها عن «أبسن الفنى» الذى ذهب فيه إلى القول بأن حليث «تورا» ، الصريح فى نظام مسرحية (بيت الدمى) هن (تصفية الحساب) لم يكن هو السبب فى أن مسرحية «أبسن» بلغت لمعاصريه كبرياء الأصالة ، بل كان مرجع هذه الأصالة إلى الطريقة التى انتهى بها «أبسن» إلى تصريح «تورا» .

ولقد كان «أبسن» ، شأن الفنانين الكبار ، يترجى فى الجزء الثمى والتطور من جيله ، ليس نظرياً وإنما من ناحية الوعى ، ولعى إذا نظرنا إلى إعلان «تورا» للجهاد مفضلاً عن بقية المسرحية ، لوجدناه شيئاً متديلاً ، غير أن المبدأ الذى يتجسد هذا الجهاد ، تجسد فى موقف درامى إنسانى ، والنظرية التى تكن من وراء هذا المبدأ ، سرعان ما أصبحت واقعاً حقيقياً ملموساً .

نرى أن «أبسن» ، كان حل حد تعبير للكاتب البريطانى الشهير «ماتيو أرنولد» (فى لغة الوعى من عصره) ، وهو هذا الوصف لم يكن يستطيع أن يعبر ذاته عن قضاياء عصره ، ولا عن المشكلات الحارة التى كان يجهاها أبناء ذلك العصر ، غير أن مشاركته فى فهم هذه القضايا وتلك المشكلات ، كانت مشاركة دواوية ، على العكس من مشاركة الفيلسوف «جون ستوارت مل» ، التى كانت فى أسسها مشاركة نظرية ، لقد كما «أسن» هذه القضايا لحساً ، وأسس هذه المشكلات رداءً إنسانياً ، وقسمها لمعاصريه على حية أفراد من البشر ، يطمون أنفسهم فى مواقف إنسانية .

وفيما يتعلق بقضية تحرير المرأة ، لم يقتصر إعراف «نورا» عن بيت الدمية ، على كونه موقفاً درامياً قوى الأثر ، فهذا الموقف سرعان ما أصبح راية تجمع حولها أنصار المرأة الجديدة ، ومن بينهم «برناردشو» باعتباره واحداً من أبرز المفكرين في قضية تحرير المرأة .

والواقع كما يقول الباحث الفرنسي الأمريكي «فرنسيس فريجسون» ، إن من يحاول أن يفسح «هريك أبسن» في تيار عصره ، عليه أن يرجع إلى الفيلسوف الوجودي «كبر كيچارده» ، صاحب التأثير الكبير على «أبسن» في مله حياته الأدبية ، فقد كان «لكبر كيچارده» رأى يقول في روح العصر المتردة عبر الزاغبة ، وذلك في كتابه (في سبيل امتحان الذات) فهو يقول :

«إذ يدور أن يجد أحداً لا يؤمن ، بما ندعوه مثلاً روح العصر ، حتى من نخل من عظام الأمور ، واستراح إلى صفاتها ، بل حتى من يجتهد في عودته من أجل عايات حقبة تالفة ، أو من هو في رفق مرر للمكاسب المنيعة ، حتى هذا يؤمن إيماناً قوياً كاملاً بروح العصر ، ثم وهذا طبيعي جداً ، فاهو مؤمن بشيء عال نبيل ، لأن روح العصر على كل حال ليست أسمى من العصر ، بل هي لاصقة بالأرض ، حتى لكأنها روح الروح الذي يشبه الله الشبه شعله المستنقعات الخادعة . ولكنه بعد هذا يؤمن بالروح ، أو هو يؤمن بروح العالم ، ذلك الروح القوى ، على الغواية طبعاً ، ذلك الروح الفذ ، في الخلداع طبعاً ، ذلك الروح الذي تسميه المسيحية بالروح الشرير ، ولهذا ليس ما يؤمن به شيئاً نبيلاً سليماً على كل حال حين يؤمن بروح العالم ، ولكنه يؤمن بالروح بعد كل اعتبار ، أو هو يؤمن بروح الإنسانية . لا الروح في الفرد ، بل الروح في الجنس ، ذلك الروح الذي سقى الله صلبه الله ، فأصبح ل نظير الصالحين المسيحية روحاً شريرة ، وعلى ذلك لم يكن ما يؤمن به شيئاً نبيلاً سليماً حيناً يؤمن بهذه الروح ، إلا أنه مع ذلك يؤمن بالروح . . .»

وهذا الوصف مما يراه المسر «فرنسيس فريجسون» يلقي ضوءاً كاشفاً على بطولات «أبسن» ، وعلى المشهد الواقعي الحبيب عنده ، وعلى المسرح الذي يمكن لمشاهديه أن يفتلوه ، فإن الوجه الآخر من التركة الوضعية في القرن التاسع عشر ، هو الطموح الرومانسي ، ومسرح «أبسن» الواقعي ، يعرض كلاً من هذين الوجهين للحالة الإنسانية ، يعرض المرددة بدقة فوتوغرافية في أنامية الصورة وبذلك يرضى مطالب الوضعية ، في حين

يجئ للشهد من خلال النافذة ، مشهد أوروبا من حوث هي خواء أعتلاق ، يهتبه كما لو كان كاتباً للروح التي لا تتبع !

ولقد كان «أيسن» على التوام ، بشر جيداً لثبه المهم من وراء اللخل للزحيم ، فإننا نراه في (بيت القصة) في صورة جو الشتاء الحليبي وللاء الأسود ، وهو في (السيدة من البحر) المحيط البلود بما فيه من نوارس وحيثان ، وهو في (البقة البرية) مرائ الطهى الشالية بطورها البرية وتعلوها من السكاك ، ثم هو في المشهد الأخير من (الأشباح) قسم التلوج اللامعة ، التي تعنى بحث مسز «آنج» عن «الاشي» التي يشبه إلى حد كبير ، الفراغ الحصى الأعتلاق الذي نجر فيه «فلسفه» ثورة العاطفة ، بعد أن رفض رفضاً باتاً ، ثمانية الصورة الإنشائية الصعبة التي يحوس فيها «أيسن» معاركه ، إنها (مسرحة أوروبا) قبل أن يرتادها الإنسان ، وكما بدت لأول مرة في أشهر الرواد .

لهذا كله ، ولكثير غيره ، كان «هريك أيسن» حقاً فاصلاً في تاريخ المسرح بين عهدين ، ونقطة تحول حاسمة في فن كتابة للمسرحية ، فهو أبو الدراما الواقعية ، وهو في ذات الوقت رائد للمسرح الحداثي ، فقد تعلم عليه «برناردشو» ، كما تأثر به «يوجين أونيل» ، وترك بصماته على جيلين كل من «آرثر ميلر» ، و«تيمس وليامز» ، فضلاً عن «توليف الحكيم» ، و«رشاد رشدي» ، و«نيمان حشيرة» في وقتنا المسرحي الحديث . وعلى الحجة ، ما من كاتب مسرحي في أوليو القرن التاسع عشر وطوال القرن العشرين ، إلا وكانت «أيسن» بصمات على فنه للمسرح ، ولو كان من غير أنصاره في فن الكتابة للمسرح

من النوعي إلى العلمي :

هذا هو الكاتب النوعي العظيم . «هريك أيسن» ، الذي تحفل الأوساط الأوروبية في كافة أرجاء العالم لتتخضره حتى جاية هذا العام ، عام ١٩٧٨ ، بذكرى مرور مائة وخمسين عاماً على ميلاده ١٨٧٨ - ١٩٠٦ قبل جانب البرنامج الثقافي الضخم الذي أعدته النوعي ليقام في مختلف المدن النوعية ، وخاصة تلك التي قضى فيها الكاتب سنوات من عمره ، لقد أعدت مراكز اليونسكو ، ونواى القلم في مختلف عواصم العالم ، برامج (أيسنية) للعرض المسرحية والأعلام السينائية والفنانات الأدبية والمحاضرات العامة ، فضلاً عن فيلم تسجيلي

كامل من حياة «أبسن» وأعماله ، وإعادة طبع جميع مؤلفاته ، وطولبع يريد تذكاره بمناسبة هذا اليريل القصيم .

وكأما تحول النويج أن ترد لكاتبها للملاقا اختياره ، بعد أن نخطه جائزة بويل للأداب ، ومنحتها أكاديمية السويد لمعاصر «أبسن» ، الكاتب «بجورسون» ، بحجة أن السويد كان من مساعيا في ذلك الحين ، أن نحسم الخلاف بينها وبين جارتها النويج في قضية الوحدة الوطنية ، فليجهت الجائزة بشكل تلقائي إلى أديب النويج الذي نشر سنة في تلك القضية ، وهو الشاعر الشاعر «بجورسون» .

وكأنما ما كان تليفنا التقليدي حل هذا الموقف ، بأن جائزة بويل هي التي كانت تشرف «بأبسن» بأكثر مما تشرف هو بهذه الجائزة ، فالتاريخ نفسه هو الذي قال رأيه في هذا الكاتب العظيم ، وهو الذي نوجبه علما وعلامة حل في المسرح خاصة ، وفي الأدب بوجه عام . حل أن هذا الموقف وطوره من المؤلفات الكثيرة التي شكلت حياة «أبسن» ، والتي كان يجتريها في خياله ، ويشي بها في أعماله ، ولا يملك إلا أن يصورها مادة لغته اللغز ، هي التي جعلته يقول : «الشيء الذي فقدته ، هو وحده الشيء الذي كلكه ، وهي أيضا التي جعلته يقول : «ما هو كائن لا وجود له ، وما ليس كائنا هو الوجود الوحيد» . .

ومعنى هذين القولين ، أن الإنسان إذ يفقد الشيء العيني الأثر في نفسه ، يتحول حزنه عليه إلى الحد الذي يجسد فيه داخل نفسه ، فيستوى شخصاً موجوداً بالفعل في حياته ، وتجهه الفكره إليه ، حتى يصبح هو والمسمى أهم ما في حياته من وجود ، أهم من الحاضر الذي يكاد يلاشي في اللاوجود ، فوحي في العلم

من هنا أصبحت ذكريات «أبسن» حقائق محسوسة موجودة في داخله أبداً ، أصبحت شخوصاً درامية تعيش داخل قلبه وفكره ، أصبحت مادة يقتات عليها في حياته ، ويصورها في صميم قته ، هذه المادة في الفكر والحياة هي التي حدثت لفسده في الوجود كله ، وهي التي لحصها في هذين البيتين :

وما الحياة إلا قتال الجبن . . في القلب والفكر
وما الشاعر إلا من حكم على النفس حكماً لا رجعة فيه .
وهو قال عز كيان الفنان كما المكان أو الزوال .
«متحلياً كل أشياخ الحياة . أن نقطه أوبنتها . .» .

نعم كان «أيس» بصارع في حياته الحياة ، كان يعاني في داخله صراع العادي والمثالي . صراع البشري والإلهي ، العادي ينجده إلى أسفل ، فيطلقه المثالي ليصعد به إلى أعلى ، البشري يوقفه في الحظيعة ، ويدخله الإلهي إلى النعم ، ودائرة لا تنتهي من الحظيعة والنعم ، فلا النعم يكفر عن الحظيعة ، ولا الحظيعة يمحوا النعم .

وهكذا عدت ذكرياته هي حياته الحقيقية ، وأصبحت حياته الواقعية ظلاً أو خيالاً . كانت الذكريات تسكنه كما تسكن الأرواح بيتاً مهيئاً . ومن هذا التناقض الحاد بين الحقيقة والشبح ، بين الدكري والواقع الخي ، خرجت دراماته ، بعد أن كانت قد صنعته الدراما نفسها .

هذا لم يكن حرياً ولا مستغرباً أن أتحدث «أيس» عن العالم البشري إلى العالم الخشبي ، وأن يجد تماثلاً عربياً بين البشرية والخشبية ، فقد اختار أن يصح فوق مكتبه عقرباً ساماً ، وأن يتخذ من هذا العقرب رفيقاً له وصديقاً ، قصة تماثل غريب بينه وبين العقرب ، كلاهما يجتهد للرد على أي هجوم ، وكلاهما يفرغ سمه إذا ما استقر الكوكب من هذا السم ، ألم يقل «أيس» نفسه في هذا المعنى :

«كنت وأنا أكعب ، أصح على مكبي عقرباً في كوب فارغ من أكواب البيرة ، وبين الحين والآخر ، كان العقرب يشكو ويتألم ، فكنت أصح في الكوب قطعة من الماكنة الطازجة ، فلا يلبث العقرب أن يقض عليها في صورة غضب ، ويفرغ فيها سمه ، ثم يبدو عليه علامات الراحة من جديد ، أيس هذا حالنا أيتها ، نحن الشعراء .»

وكان هذا بالفعل هو حال «أيس» في كتابة مسرحياته ، وكان اسم الذي تراكم في قلبه كثيراً حقاً ، فلم يكن أمامه إلا أن يصرع في هذه المسرحيات . وهي المسرحيات العديدة التي بدأها بمسرحية السخرة (ملهة الحب) ١٨٦٢ ، ثم تلاها بمسرحية قناريحة (الأدعية) ١٨٦٤ ثم القصصيين المسرحيين (براند) ١٨٦٦ و (بيرجت) ١٨٦٧ إلى أن كتب مسرحية (الإمبراطور والجليل) ١٨٧٣ فثار عليه مجتمعه النوبي ، فاضطر إلى الإقامة في ألمانيا حيث كتب مسرحياته الواقعية الاجتماعية الشهيرة التي كان من أشهرها مسرحية (أصعدة المحجم) ١٨٧٧ ، و (بيت النمة) ١٨٦٤ ، و (الأشباح) ١٨٨١ و (عدو للشعب) ١٨٨٢ ، و (الطة البرية) ١٨٨٤ ، و (بيت روز موز) ١٨٨٦ ، و (السيدة من البحر) ١٨٨٨ .

و (هيدا جابلر) ١٨٩٠ ، و (البناء العظيم) ١٨٩٢ ، و (يلوف الصغير) ١٨٩٤ ، و (جون جابلر بوركان) ١٨٩٦ ، و (عندما نستيقظ نحن اللوق) ١٨٩٩ .
ويألف من مسرحيات ، بل يألف من ثورات .

مسرحيات هي أم ثورات ؟

هل أنا قبل أن تلق القيص على مضمون الثورة في هذه المسرحيات الثورية ، لابد لنا أن نعلم أن هذه الثورة (الأسنية) ممتدة بمراسل ، في كل مرحلة كانت تتطور معالم هذه الثورة ، فالتقييم للمذهب المسرحيات «أسن» ، يمرحها في أربعة مراحل رئيسية

المرحلة الأولى . هي مرحلة (السلط) ، التي تنتهي مسرحية (المطالبون بالعرش) .
والمرحلة الثانية : هي مرحلة (اللامسرح) والتي تحوى المسرحيات غير الصالحة للأداء المسرحي مثل (براند) ، و (بيرجست) ، و (الإمبراطور والحليل) .

والمرحلة الثالثة . هي مرحلة المسرحيات التي يطلق عليها اسم (المسرحيات الاجتماعية) ، وهي التي تبدأ مسرحية (رابطة الشباب) وتغطي المرحلة التي تشمل في مسرحيتي (بيت اللصبة) ، و (الأشباح) إلى أن تصل إلى مسرحية (هيدا جابلر)

أما المرحلة الرابعة والأخيرة : فهي المرحلة التي تعرف بالمرحلة الحبابية ، وهي الواقعة بين مسرحية (البناء العظيم) ، ومسرحية (عندما نستيقظ نحن اللوق) .

وإذا كان لهذا العرض لمرحل فرائده ، فمن ناحية التذكير بمراسل الثورة (الأسنية) هل احتيار أن (الأسنية) في حقيقتها روح وجوهر أكثر مما ميج وملعب ، فالوحدة الجوهرية لمسرحيات «أسن» ، هي ما أصر عليه «أسن» نفسه ، وهو ما أنفق على مسرحياته روحاً من الوحدة العصرية ، وهذا ما عبر عنه «ت . س . قايوت» بقوله : « يمكننا أن نقول بالطمئنان إن المسرح الكامل لأي من مسرحياته ، ليس كاملاً فيها بمفردها ، ولكن في تلك المسرحية التي كتبت هذه في ظل منهجها ، في العلاقة بينها وبين كل مسرحية الأخرى ، المبكرة منها والأخيرة ، إن علينا أن نعرف أماله كلها حتى نستطيع أن نعرف أبا منها ..

والواقع أن «أسن» يؤكد في هذه المسرحيات جميعاً ، أنه هو ذلك الثوري المصور ، إلا أنه سرعان ما يعرف بين ثورته وبين أية ثورة أخرى سجلها للتاريخ . ، فهو يعلن أن

جميع الثورات السابقة باعث بالفشل ، لأنها لم تكن ثورات شاملة . حتى « الطوفان » الذي هو أشد الثورات تطرفاً في جميع العصور ، ترك بعض الأحياء على ظلك « نوح » ، أما هو فلا ترضيه سوى الثورة الشاملة .

وقد كان ولع « أبسن » الشديد بصورة بلوغ الحرية والصفاء المطلقين ، عن طريق تطهير الحياة القائمة تطهيراً تاماً ، هو الذي جعله يطمح ما يرى أنه دوره في هذه الثورة . بكل سرور ، سأستف الغلظ .

« سأستف الغلظ » هذا هو الشعور الذي أطلقه « أبسن » ، والذي كان يردده كلما استبد به الشوق إلى الأعلى ، وتأثر به الغضب من الأحقاق ، وكلما رأى بهي عياله ذلك الفردوس الموعود . . . حيث تتحرر صلياً والثورة شاملة . فكل الحركات في نظر « أبسن » ، إنما تشتغل بسبب أهدافها الجاهلية ، وهذه الأهداف الجاهلية ليست الدولة وحدها ، وإنما المجتمع والكنيسة وحتى الأسرة ، هي كذلك أهداف الحرية . . إنها تعطي على حريات الإنسان الطليعة .

وهذا متناه عند « أبسن » أن حرية الذات الفردية ، لا بد وأن تسبق حرية المواطن الاجتماعية ، بمعنى أن الحرية ينبغي أن تتحقق قبل للمطالبة بتحقيق الحريات ، وهذا ما عبر عنه « أبسن » بقوله : « إن إدراكك للذات هو أممي المقيم ، فلماذا تملأ هذا مع الصالح العام ، إذن فليذهب الصالح العام إلى الجحيم » .

على أن نرد « أبسن » الشخص سرعان ما تكبجه زخعة قهربية معادة ، تساعده على تنظيم هذا الترد وإضعافه في وقت واحد ، بحيث تمر مسرحياته في اتجاه اجتماعي وسياسي ، فهو يشرد من أبيل الكل ، ويغور من أبيل الجسوع ، وخاصة عندما يتم بتعليم الأصنام ، وكشف أكلوب التقاليد العصرية ، والسخرية من زيف المجتمع الحديث .

إن المادة الرئيسية عند « أبسن » هي التعبير عن الثورة ، وهذا التعبير قد تجلج ظاهراً في مسرحية ، متوارياً في مسرحية أخرى ، ولكنه لا ينبغي أبداً في مسرحياته بحيث يشكل خيط السياق في مسرحه كله ، وهو الخيط الذي ينتهي بنا إلى قتلان ثالث ، لم يتمكن أبداً من أن يخذل تعظمه إلى كل ما هو سلم ورفيع .

في مسرحية (براند) ، يبدو لنا « أبسن » وهو يستحسن فكرة أن يكون الكاثر غلظاً كل الإخلاص للدواء ، وفي مسرحية (الأشباح) ، نراه يصور أهمية الآراء القلعية ، ويتخذ

موقف المدافع عنها ، وفي مسرحية (روزميذ) يعرب عن أمه الساخن والمخار في إمكان إرفاقه الجنس اليسرى ، وفي مسرحية (بيت اللحية) تدلونا صورة الثوري الذي يهاجم الزواج القائم على الكذب ، وفي مسرحية (البطة الجرية) بطلنا وجه «أيسن» الذي يصر على أن الزوج في الأسرة شر أي شر ، وضرب أي ضرر ، ثم هو يجل في مسرحية (بوركان) لذلك الذكور الثائر ، الذي يكشف عن الجنود للزوجة للحياة الملتج .

والواقع أن جميع مسرحيات «أيسن» هي نتاج هذه الثورة ، الثورة نحو للثأر الأمل ، أو من أجل تحقيق للثأر الأمل ، وإن أتمركبات كلها وهو يحضر عن الثورة وللثأر الأمل ، الجديرة بأن تكون شطر أعماله المسرحية كلها .

جوه (الأسنيد) :

إذا نحن بعد هذا كله ، حاولنا أن نعرف جوه (الأسنيد) ، ولن نعرف طبعه ، كان لزماً علينا أن نعود إلى تلك القصيدة التي نظمها «أيسن» في عام ١٨٧٧ ، والتي يقول فيها ، بعد أن يعرف الحياة بأنها معركة مع الجن ، معركة في القلب والتفكير ، «إن قرض الشعر معناه ، أن يمرض الإنسان نفسه ليوم الحساب» .

وفي هذه المباراة اعتراف صريح بأن عملية الخلق نفسها ، هي في نظر «أيسن» شكل من أشكال امتحان الذات ، نابع من صراع باطني مع الضمير ، وقد أكد هو ذلك لما بعد ، في عبارات مختلفة بعض الشيء ، في أحد خطابه ، عندما قال : «إن كل شيء كبت ، يتم بلوتق صلة محكمة إلى ما حدث فيه ، حتى ولو لم يكن من تجريق الشخصية أو الواقعية» . ثم يضيف في فقرة أخرى قوله : «إن الفنان يجب أن يلتزم أقصى الحرق للثورة بين ما يلاحظه الإنسان وما يحرمه ، لأن ذلك الأخير هو الذي يمكنه أن يصبح موضوعاً للعمل الخلاق» . وهذا معناه أن التجربة الحية والمختبرة الوجودية ، هي النتج الذي يسعى منه «أيسن» موضوعاته وشخصياته ، إنه على النقيض من «ستندريج» ، يرفض تلك التجربة الشخصية أو الواقعية ، ذات الصلة بالخروجية البعيدة عن أحداث حياته هو ، وكان يستلهم بدلاً منها تجربة حياته الباطنة ، والتي التي كانت تنمو تطوراً للذهن والمطلق والروحي .

فمن طريق تحليل هذه الحيلة الباطنة بالتصديق في خياله ، ومرض شخصيه هو لقد وامتحان صميم . كان «أيسن» يستمد جميع أسلحة شخصياته للثورة الكبرى . وإن أكثر

شخصيات «أيس» ، للصيغة ظاهرياً على منوال شخصيات معاصرة أو أنماط اجتماعية عامة ، هي في الحقيقة أقرب إلى فكرة «أيس» من نفسه مما يبدو لنا لأول وهلة .

والواقع أن جميع مسرحيات «أيس» كما يقول الناقد الفرنسي «روبرت بروسات» هي نتاج هذا التأرجح بين الذاتي والموضوعي ، بين الأخلاق والخيال ، بين الثائر والمرتدح . هذا التأرجح هو الذي يروو كل واحدة من مسرحياته بمستوى مزدوج ، تكامليش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل ، بحيث تكون شخصيات «أيس» التي تعمل بالفكر والفعل ، ذات حياة فكرية خصبة ، إلى جانب وجودها الفرامي

ومسرحية الأفكار هي على وجه الصوم ، تعبر عن تردد «أيس» الشخصى على حين أن مسرحية الفعل تضع ذلك التردد في نوع من البعد الموضوعي ، لفي حين يستخدم «أيس» مسرحية الأفكار ، نراه يستخدم مسرحية الفعل ، وهو يستخدم كلا النوعين باعتبارهما تطورين متلازمين يزود كل منهما الآخر ، وفيه طوال المسرحية ، فهو يستمد طاقته وانطلاقه وسامته من الأول ، في الوقت الذي يستمد فيه استقلاله وعمقه وسامته من الأخرى ، لفي مسرحية (بيت النية) مثلاً ، ترى تحول «نورا» المقتضب من (عالة) تكاد تكون طفولية ، وفي حاجة إلى الحماية ، إلى شخصية ناضجة تتكلم في حزم بلسان المدعوة إلى الحرية الفردية ، وقد يكون هذا التحول مناسباً في مسرحية الأفكار ، ولكنه أبعد ما يكون عن الإقناع في مسرحية الفعل ، ولكن «أيس» عندما يتقن هذه الطريقة ، تصبح واحدة من أهم الإضافات الأصلية التي أضاعها إلى المسرح الحديث ، كما نسيغ على مسرحياته بعداً مزدوج المسعى ، لا يمكن أن يلفه أى كاتب آخر في هذا المسرح .

ولعل هذا هو ما عبرت عنه الكاتب الكبير برناردشو في كتابه «يوم الأبيسة» تيمناً واحماً قال فيه :

«لقد وصفت «شيكسبير» فوق خشبة المسرح ، ولكنه لم يضع مواقتنا . . . إن «أيس» يسد النقص الذي تركه «شيكسبير» ، إنه يتحنا ليس فقط قوائنا ، ولكنه يعطينا أيضاً مواقتنا ، وإحدى نتائج هذا العمل ، هي أن مسرحياته تصبح بالنسبة لنا أكثر أهمية من مسرحيات «شيكسبير» أما النتيجة الثانية ، فهي أنها قادرة على إيلائنا في عسوة ، بالإضافة إلى إضامتنا بأمال مستتارة للهبوط من الطغيان للظل ، وذلك برؤى مشوقة إلى حياة أكثر صمقاً في المستقبل» .

ليس هذا هو ما قاله «أيسن» على لسان أبطاله ؟ ألم يقل على لسان أحدهم :

«أن تتحقق الفلتات بشكل كامل

«إنما هو الحق الإنساني الشرعي

«ولن أفعل شيئاً أكثر من هذا...»

«لم يقل كذلك على لسان بطل آخر :

«عندما تكسر الإرادة في ذلك الصراع

«عندئذ تحمل أنتهاً ساعة الحب

«إنها تهيئ كلمة ينفاه.

«تسكن بنفس الحياة الأخضر...»

إن «أيسن» الذي كان متعانياً في الحق ، ظلياً على حساب الجلال ، لم تكن تتاوره أية أوهام من غلود الحق ، فإن جميع الأمور الدنيوية مهما تكن مقتضى نسيان مرور الزمن ، إلى ما هو دون مستوى الإقناع . وهكذا يكون الجوهر الحقيقي (للأيسية) هو المقاومة الشاملة لكل ما هو مستقر ، وذلك لأن نزعة التحرر إلى تحطيم الأصنام ، لا تتحد فحسب إلى التفات إلى السائدة في عصره ، بل حتى إلى تقاليده هو ، وإلى اقتضائاته هو !

عالم بغير عالمين :

إننا إذا تذكرنا حالة «أيسن» ، فرعاً تذكرنا حالة «أوليس» والناظر العظيم هند «دانتى» ، فقد كان هو أيضاً منتشرأً بلهيب وهي الخفاش ، ولكنه يرحم ذلك ، ظل مقيماً على خيلاء العقل ، وابتهاج العالم الخليل من السكان . عالم بغير عالمين ، على حد تعبير «فريسي» ليرجسون .

كما شخصية (براند) فإننا نرى فيها شخصية «أيسن» ذاتها ، مُصَلِّلاً نقول «أيسن» نفسه : «إن (براند) هو أنا في أحسن أحوال !»

إن (براند) ملحمة عجاج وجليل ، تدور في حياة الشمال الجليدي ، ومع أنها كانت في الأصل قصيدة سرودية ، فإن «أيسن» سرعان ما عطلها لتصبح مسرحية شعرية ذات خمسة فصول ، ومسرحية مستبقة لا تصلح للمسرح ، ذلك لأن «أيسن» الذي اقتبط بتمه التبرير

عن الذات ، كتب هذه المسرحية دون أن يضع في اعتباره ، لأخروف للشاهدين ولا قيود للمسرح .

لقد حرر «أسن» عيك عما كان فيها من قية الفئوج للجنة ، فاكشف أنصراً كيف يجعل مسرحياته جزءاً لا يتجزأ من حياته الروحية . وهكذا وجدنا كاتباً المسرحي مثل بطله للمسرحي ، عاش حياته يشق طريقه إلى الأعلى ، نحو الحرية والصفاء ، ولكن عبر الجبال والأبواب ، وظل مثل بطله يصارع في الأعلى حتى وصل في النهاية إلى كتية الثلج «حيث الشلالات» ومساقط الجليد ، ترتل للصلاة «وكانما «أسن» يقول على لسان بطله (براند) . . في ختام الرحلة . . رحلة الحياة ولوت :

«حتى اليوم كنت أسمى لأكون لوحة

ويخط الله عليها قوله .

واليوم ولدت انقش الشباب .

«سفتض حياتي خصبه . . دافعه .

«أستطيع أن أتعجب . .

«أستطيع أن أسجد . .

«أستطيع أن أصلي . . »

ول اللحظة الأخيرة ، عندما يوجه (براند) إلى الله ، بهذا السؤال الذي «بالعذاب : وإذا لم يكن بالإرادة ، فكيف قسيل إلى إقتناء الإنسان ؟» فإنما تأتيه الإجابة مدوية من عنان السماء : «إنه ربه الإحسان والرحمة والمحبة» . كذلك كان «أسن» يعبر عن إحساسه بالانطلاق في هذه الشهادة الأخيرة عن له ، بعد حياة حافلة بالجهد فوق جبل الطموج الذي لا تسير فوقه إلا الآفة 1 .

لقد انقصت ثلاثون عاماً على الصبغة التثوية التي أطلقها «براند» : «لا بد أن يكافح الإنسان إلى أن يموت» . وقد قضى «أسن» هذه السنوات الثلاثين جميعاً في كفاح بطولي مع الجن في قلبه وفكره ، متحرراً عن كل القوى البشرية والطبيعية التي تعيد الحرية الفردية ، وهو الكفاح الذي جعله يروع أوروبا ، عتاً عن وطن ، متقياً بروحه من العالم الحديث وفي النهاية ، وجد أنه لا سلام هناك إلا مع لوت وجد وطنه في المثل الروحي ، في مسرحيته

(عندما تُبث نحن المولى) حيث تصدق الرؤيا وتصحف النبوة .

• • •

هذا هو الكاتب المسرحي العظيم . . هنريك أسد ، العظيم في حياته ، والعظيم فيما بعد
هذه الحياة ، والعظيم بعد حياته ومماته . . في ذكراه . . وعندما تبث نحن المولى . . لن نجد
« أبسن » إلا وهو أكثر حياة من الأحياء !

الصرخة الخامسة

« برتراند رسل »

لا فكر بلا إنسان ، ولا إنسان بلا فكر ..

« إذا بحثت شعوب الأرض جميعاً عن وطن
واحد ، يضم مجموعهم بلا تفرقة ، ويتسع لهم
بلا حدود ، كان هذا الوطن هو .. الحرية .. »
« برتراند رسل »

لمحلت الإنسانية التوهمية ، يذكرني وفاة الفيلسوف البريطاني والإنساني
العظيم « برتراند رسل » ، الذي ارتبط اسمه أكثر من أي مفكر آخر بهذا العصر ، والذي جاوز
التحيز عاماً ، قضى فيها ثمانين عاماً يفكر في مصير الإنسان ، وفي مستقبل الجنس البشري ،
وكيف يمكن للمستقبل أن يكون أسعد من الماضي ، إذا نحن أردنا ذلك وساولناه .
وإن أغرب ما كتبه « برتراند رسل » طوال هذه المساحة الواسعة من عمره ، هو رثائه
لنفسه ، ذلك الرثاء الذي قلده قبل وفاته للصحف ، مُوصياً بنشره بعد أن يفارق الحياة ،
وهو الرثاء الذي جاء فيه :

(يموت « إيرل رسل » الثالث . أول « برتراند رسل » كما كان يؤثر أن يسمى نفسه ، في سن
التحيز .. وبذلك تكون قد انقطعت حلقة تربط حاضرتنا بالماضي البعيد ، حقيقة أن الكثير
مما كان يُعرف في الماضي باسم « العالم للتسعين » قد ضلر أطلاقاً .. ولكن ما من مفكر صائب
الرأى يستطيع أن يعترف بأن الزمن ماتوا دفقاً عن الحق في للكناح الحلال قد ماتوا حقاً ..) .
أجل ، لقد انقطعت يموت « برتراند رسل » حلقة كانت تربط حاضرتنا بالماضي البعيد ،
لقد كان بالفعل آخر من رحل من جيل مضى ، جيل البناة العظام .. الذي وضعوا حجر

الأساس في إقامة صرح الإنسانية . وللمن أعدوا للإنسان إنسانيته ، بل الذين أعادوا إنسانية الإنسان ، فهو آخر واصل الوحي الإنساني ، الذين آمنوا بالعقل ، ودعوا إلى الاحتكام إليه في كل أمور الحياة .

وكان « برتراند رسل » استمريراً دائماً لمؤلاه الرسل : « سقراط » ، « أفلاطون » ، وأرسطو ، في العصر القديم ، « ديكارت » ، « بيكون » ، « لوك » في عصر النهضة ، « هوبس » ، « كانط » ، « هيجل » في العصر الحديث ، « برجون » ، « ياسجر » ، « جون ديوى » في العصر الحاضر ، وكان كما قال عنه « مورتون هوبز » : « من أعصب مفكرى عصرنا تنابجاً وللمهم حقيرة » فهو للنطق الرياضي ، وهو الفيلسوف .. وهو الصالح ، وهو الناحية إلى الحرية ، وفي ذلك بذكرنا في بعض جوابه بمن يتخذ منه في أول حياته مثلاً أعلى وهو « جون ستوارت مل » ، كما بذكرنا في بعض جوابه الأخرى « فولتير » ، وذلك لما يتحل به من لودعية واتساع أفق ، وهو لأوثان الفكر القديم .. » .

حقيقة مفكر بلا عقيدة :

على أن « برتراند رسل » في حياكله ، لم يكن رجلاً عقيدة أو صاحب إيمان ، ولكنه كان معكراً حراً يدين بالعقل ، ويؤمن بالإنسان ، ولم يقتصر على الدعوة إلى استنطاق مسج الشك في الكثير من مسائل الأخلاق والدين ، بل هو قد ماض أيضاً بضرورة اتخاذ مسلك حقلاني في مجالات الرأي والسياسة ، ولعل هذا هو ما جعله يقول : « إنه إذا كان « ولیم جيسر » قد ماضى بعيداً (إرادة الاعتقاد) ، فإني من جانبى لا أمكك سوى للمناداة ببدء (إرادة الشك) » .

ومن هنا كان « برتراند رسل » خصصاً لدوداً لساير النزعات (الديوجناطية) ، وعدواً حثيثاً لكافة المرافقات الدينية ، ومهاجماً لا يهدأ لشق الاتجاهات « الميتافيزيقية » وطالما كان يصريح بأعلى صوته : (إن خلاص العالم مرهون بالإيمان والشجاعة ، الإيمان بالعقل ، والشجاعة في إعلان ما يظهره العقل على أنه الحق ..) .

وإن « رسل » ليترف بأن صورة العالم التي يقدمها لنا العلم الحديث ، هي صورة لعالم موضوعي يجلو تماماً من كل غائية ، ولا يكاد يطوى على أى معنى ، ولكنه يرى أنه لا بد لنا مع ذلك من أن نحاول العثور على مكان لظلة العليا الإنسانية في صميم هذا العالم اللا إنساني

إنه لم يعد في وسع أية فلسفة أن تنكر بعض الحقائق الأساسية التي جاء بها العلم ، كما أنه ليس في وسع أية حكمة أو حيلة ، بل ليس في وسع أية أفكار عتيقة أو أية مشاعر قوية ، أن تبقى الحياة الفردية فيها وراء القبر ، وأن نجيب الملأت الإنسانية خطر الموت ، ولما يرى « برتراند رسل » أنه لا سبيل لنا إلى تشييد محراب الروح البشرية ، إلا حل دعائم من تلك الحقائق القبئية التي لا مجال لإنكارها أو التشكيك فيها ، وس ثم فهو يقرر أنه لا قيام لأمل فلسفي إلا على دعامة من ذلك اليأس الفلسفي .

والسؤال الذي لا بد لنا من إثارته هنا ، هو كما يقول « برتراند رسل » : (كيف يتبنى الحقيقة لا حول له ولا قوة ، كالإنسان ، في مثل هذا العالم الغريب سبيل تحقيق آمالها ؟) والإجابة التي يتقدم بها « برتراند رسل » ، هي أن (الموت) على الرغم من أنه لا يبقى الصلابة الوعيدة التي تشير إلى الصلة الوثيقة القائمة بين الطبيعة وإبها الإنسان ، فقد استطاع ذلك الموجود البشري عن طريق الحرية ، أن يحصل من هذه ، قوة إبداعية تخلص وتقدم ، تعرف وتحتلر ، تخلق وتبدع ، وبذلك أصبح الإنسان في نطاق ذلك العالم الذي بأبويه حياً قصيراً من الزمن ، موجوداً قريباً يتم بالحرية ، ويتميز عن سائر الكائنات الطبيعية ، بجهة البصيرة ، والمقدرة على المعرفة ، ومملكة الحكم على تصرفات أمة غير المفكرة .. ألا وهي الطبيعة ..

لا إنسان بلا فكر :

ولقد قال « برتراند رسل » عن هذا كله ، ما قلله في مطلع شبابه ، وما التزم به طوال حياته ، وما الحمد نبراساً هادياً له في فكره وسلوكه ، اسمه يقول . انقطعت حل نفسي بهذا أن أجعل العقل رائدي في كل الأمور ، وألا أقل بالا للميل التي ورثتها في جانب منها عن أجدادي ، والتي اكتسبتها تدريجاً بفعل الانتخاب الطبيعي ، والتي ترجع في جانب آخر منها إلى ما تلقته من تربية ، فلا أكثر ما أشهد من عبث ، لو أننا احتكنا إلى هذه الليول في مسائل الصواب والخطأ ، فالحجاب الذي ورنه من تلك الميول إنما هو غطاء المبادئ التي تهدي في طريق المحافظة على النوع ، أو على المحافظة على ذلك الجزء الذي أقمى إليه من النوع ، وأما الحجاب الذي يرجع إلى الحرية ، فهو يحصل الصواب والخطأ مرحوبين بما قد ريت عليه ، ومن الجانبين معاً يتكون لدى الفرد ما يسمى بالضمير . ومع ذلك تراهم يوهوننا بأن هذا

الضعيف ، هو عية من الله ، نعم إنهم مع ذلك يقولون لنا إن الواجب يقتضى من الإنسان أن يبيع « صميمه » ، وعندى أن ذلك ضرب من الجبن ، أما أنا فأسألو أن أذهب مع العقل إلى أقصى مداه ، وسيكون مثل الأهل هو ما يؤدى أمر الأمر إلى أكبر قدر من السعادة ، لأكثر جلد من البشر .

والواقع حقاً أن هذه الكلمات التى كتبها « برق » فى مطلع شبابه وقيل أن يصبح « برتراند » ، وبالتحديد فى ٢٩ من إبريل عام ١٨٨٨ أى حين كان عمره ستة عشر عاماً ، هى نفسها ميتة العمل الفكرى الذى التزم به الفيلسوف « رسل » طوال حياته ، التى تجاوزت التسعين عاماً ، والتى كان حل لمشاكلها مثلاً نادراً للفيلسوف الإنسانى النزعة ، الحر الفكر ، الذى ينتج عقله وقلمه لأجل الإنسان وحريته ، بغیر خوف وجوعاً ترد ، فيضطرب الحرب حق ولو كان مسقط رأسه هو سوق تجارتها ، ومولد تها .

ومن هنا رأينا يشهد طوال مسيرته الحياتية ، وعلى امتداد كتبه وكتاباتهِ وعطبه ومحاضراته ، مولفاً ثورياً مقترماً ، يتميز به عن سائر فلاسفة العالم وفكره ، والاستقلالية الكبيرة هنا هو « جان بول سارتر » ، لعل الرغم من تجاوز « برتراند رسل » سن التسعين ، رأينا ياتل مع مشكلات هذا المصير لقاء شجاعاً وشجاعاً فى وقت واحد ، ورأينا يتخذ من قضايا الواقع للعاصر مواقف عملية قائمة ، مواقف هى أبعد ما تكون عن الفكر للنظرى الخالص ، أو التأمل الفلسفى البحت .

وللشكر بلا إسكان :

ويتمثل فى أعمال « برتراند رسل » من أجل السلام فى تلك المؤسسة العالمية التى أنشأها فى عام ١٩٦٣ وأطلق عليها اسم « لتتولى الدعوة الجديدة فى مختلف أرجاء العالم ، للعمل من أجل حياة أفضل وأكثر أمناً لمجموعة الشعوب البشرية » ، على أن يكون مشر مبادئ هذه المؤسسة السلمية من مؤلف « رسل » والمفاسة ، ومن الاشتراك السنوى الذى تحصل عليه من كل عضو ينضم إليها ، ويؤمن برسالتها .. الحياة من أجل السلام

ولقد أنشأ « برتراند رسل » هذه المؤسسة ، ليعلن من خلالها رأيه ضد الحروب الاستعمارية ، ولتقديم الدعوة لرفع المظالم عن الجماعات والأفراد ، ولتحريف الرأى العام الغربى بالبلاد النامية ودول العالم الثالث ، حتى لا ينساق الغرب وراء كل الدعايات الاستعمارية

والمنصرية المفرضة ، وبذلك ينزول عن كفاف العالم لثالث ضد الإمبريالية ، ويكفل هذه المؤسسة أى ابتعت عنها تلك المحكمة الدولية التي حاكمت بحرمي الحرب في فينتم ..
 هم ، لقد عاش « برتراند رسل » تأثراً بولت تأثيراً وكرمه الإنسانية الواحية في حياته وبعد مماته باعتباره توفجاً ومثلاً لأهل للثورة ، وكانت الثورة على السلطة بكل أنواعها هي معركة « برتراند رسل » الكبرى ، وكفاحه الأعظم الذي خاضه على مدى ثلاثة أرباع قرن من الزمان ..

ثار على سلطة الأسرة بما تطوى عليه من تربية تقليدية مترمة ، وثار على سلطة التقاليد الجامدة بما تحويه من قيود على وسائل التعليم ، وثار على سلطة سياسة العدوانية التي لا تجد لها متنفساً إلا في الحرب ، وثار على سلطة الأخلاق للتصجرة التي لا تعلم الإنسان سوى الضيق ، وثار على سلطة الخرافة التي تكبل البطل وتوقى حريته عن الانطلاق ، وثار على سلطة المال التي تسميح لنفسها حتى ارتكاب أشنع الجرائم يشعل أنفج الحروب .
 ثار « برتراند رسل » على كل هذه السلطات ثورات لا تنبأ ، ولا تكاد تنتهي الواحدة منها حتى تبدأ الأخرى ، وهو في كل ثوراته حريص على أن يعلم للناس كيف يتخطون من عنوهم حكيماً نهائياً في كل ما يواجهونه من مشكلات .

وليس جانب المعرفة لدى الإنسان هو وحده أساس خوفه على الكائنات الأخرى ، ليس بكل أن يعكس الكون في ذهنه بحرفه إياه ، بل يبني أن يحسنه بنوع من الانفعال الطائفي ، وضرته لاكتشاف الحقيقة . ومع ذلك فالإنسان الكامل لا يكتفى بالمعرفة والشعور ، بل لابد له أيضاً من أن يملك إرادة التصير ، وأن يكون له سلطان . وعلى ذلك فمن هنا تنشأ المشاكل في الإنسان للعاصر ، أولى إنسان هذا العصر ، إنما معنى لديه ثلاثة أسرار .. المعرفة والشعور والسلطان ، أو بالأحرى العقل والحرية والإرادة .

فيلسوف هذا العصر :

وهكذا ارتبط اسم « برتراند رسل » بالقرن العشرين أكثر مما ارتبط به أى اسم آخر ، لا لأن حياته العقلية والعملية امتدت بامتداد هذا القرن ، ولكن لأنه كان بحق المفكر الحر الذي تجسدت فيه كل أزمات القرن العشرين . فإذا كان هذا القرن هو عصر الأزمات السياسية والحروب العالمية وبحث الإنسان لقياس عن السلام ، فقد انعكس هذا كله على

اقتضات «رسل» ، وإذا كان - هذا القرن هو عصر الأزمات الأخلاقية وتورد الشباب على التقاليد الجامدة ، والسعى إلى بلوغ قمم أخرى جديدة لتحقيق سعادة الإنسان ، فقد انعكس هذا ألبساً على كتابات «رسل» ، وإذا كان هذا القرن هو عصر الأزمات العقلية ، وتطعيم الأوتان القديمة ، والبحث عن يقين جديد يفتح العقل البشري ، فقد انعكس هذا بدوره على تفكير «رسل» . وإذا كان هذا القرن هو عصر الانتصارات العلمية الملاحظة بما فيها من غزو للفضاء الخارجي ، وتجهيز للقنبلة النووية ، وتطعيم الثورة التكنولوجية ، حتى لم يعد العلم يتكبد جمالا في السماء فوق الأرض دون أن يسلط فيه برأى ، فقد انعكس هذا كذلك على نشاط «رسل»

ومضى تبلورت هذه الأزمات جميعاً في أزمة سامية هي أزمة الحرب والسلام ، واتصفت هذه في مشكلة واحدة هي مشكلة الموت أو الحياة ، انتهى «برتراند رسل» بحارب الحرب ويبدو على السلام ، ويتوب بأهله الموت .. أنصار الحياة ، أن يحيا لإنقاذ عصر الإنسان ، ويبدووا عن مستقبل الجنس البشري .

في هذا كله ، وفي كثير غيره كان «برتراند رسل» تجسيدا حياً لروح القرن العشرين ، بكل ما انطوى عليه هذا القرن من سليات وإغليات ، فقد عاش عصره متأهلاً ومؤثراً ، فاعلا ومنفصلاً ، متفرد العقل والقلب والعين ، صديق الوعى بكل ما يدور حوله من أحداث ، قوى الإيمان بضرورة اتخاذ مواقف إيجابية لإزالة قضايا العصر ومشكلاته ، مواقف يتمثل فيها العقل الإنساني في أسس آياته ، والوعى البشري في أهل درجاته ، من أجل أهداف حكما سامية هي حرية الفكر ، وسلام البشر ، وسعادة الإنسان ، فلذا كان طبيعياً ، حينما حصل على جائزة نوبل في الآداب عام ١٩٥٠ أن ذكر في التقرير الذي شفع بهذه الجائزة ، أن للفكر الإنجليزي الكبير ، قد استحق هذا الشرف : « تلميذاً لإنتاجه العظيم ذي الجوانب المصداقة ، واعتدالاً بما اضطلع به دائماً من دفاع عن الإنسانية ، وفرد عن حرية الفكر .. » .

توجيهات الإنسان المعاصر :

ولحق أن شهرة «برتراند رسل» لم تتوقف عند الرياضة والمنطق والتحليل الفلسفي ، بل هي قد امتدت كذلك إلى السياسة والأخلاق والفيزياء والعين ، وهو ما غير عنه تصوراً مستمراً قال فيه : « لقد أنيد ذلكي ، من حيث هو كذلك ، يتخلص ويتحلل منذ سن العشرين ،

بشكل مستمر غير منقطع ، فعينا كنت شيئاً كان ونهى شيئاً بالرياضيات ، ولم تأتِ الرياضيات أن صارت حصة كل الصربانية في ، ثم أُعيد بدأ من التحول إلى الفلسفة ، ولما أصبحت الفلسفة أمصب من أن تعمل الخوض في حلها ، تحولت إلى السياسة ، ومنذ ذلك الحين شرعت أكرس نفسي لكتابة الروايات البوليسية .. ١ .

ومها يكن من سحرية التهمة التي حدد بها « برتراند رسل » اهتمامه الذهني ، فلماذا كان قد تجلجده علم قد صبح بصفته كل هذا النشاط الذهني ، فليس هذا الانجاء سوى تلك التزعة العقلية التي ترفض شتى الأفكار السببية ، وتستبد كلفة الأوهام الميتافيزيقية ، ولهم ثنائية واضحة بين (عالم الطبيعة) الذي يكون الإنسان جزءاً لا يتجزأ منه ، ويخضع في نظامه لنفس القوانين التي تتحكم في النرات والنجوم ، و(عالم القيم) الذي يسيطر عليه البشر ، ويخضعون في نظامه ملوكاً ذوي سلطان ، يمكنون يدي من الرهي والبصيرة .

وهذا ما صرحت به « برتراند رسل » صريحاً قائلاً فيه : « إن من واجب الفلسفة أن تكشف لنا عن ضلالت الحياة ، وأن تحررنا من بين مقومات الحياة ماله قيمة في ذلك ، ومها تبلغ القيود التي تقيد حرياتنا في هذا العالم ، الذي يتفرط في شبكة من العطل والمطلوبات ، فإن تمهة عالمنا أحر هو عالم القيم ، تتلاقى فيه أسراراً كاشفة ، بحيث أن ما نعلمه شيئاً بطل كملك ، لا يمل سلطان خارجي علينا شيئاً ، بل يكون الحكم نوعياً وحده دون سواه . »

ويستلزمه فيلسوف هذا العصر ، بل شيخ فلاسفة الماسيرين ، متحدثاً عن الفلسفة ، وعن دورها في ترسيديا الإنسان المعاصر ، فيقول : « حقاً إن الفلسفة قد تكون عاجزة بمفردها عن أن نحدد لنا غايات الحياة ، ولكن في استطاعتها على الأقل أن تحررنا من طغيان التصبب الناشئ عن ضيق الألق ، ولو أعاتنا الفلسفة على الشعور بقم الحب والجمال ، واللذة والنشوة بالحياة ، لكفاهها ذلك حادياً للناس ، بضيء لهم الطريق في عالم يكثفه الظلام .. » .

تلك هي حقيقة « برتراند رسل » حقيقة تؤمن بالعقل ، وترى فيه السيل إلى تحرير الإنسان من ضيق التصبب وهم الخرافة ، وذلك هو إيمان « برتراند رسل » ، إيمان يمجّد الإنسان ، ويرى فيه آلة الحياة وقيمتها في وقت واحد .

غير أننا إذا كنا حتى الآن ، قد تعرفنا على فكر هذا الإنسان ، ألا نجد أننا أن نتعرف على إنسان هذا الفكر .. أمضى على « برتراند رسل » . ذلك الإنسان الذي صدر عنه هذا الفكر الرائع ، وذلك المفكر العظيم .

الواقع أن « برتراند رسل » بعد أن ترجم حياته الفلسفية في كتاب « فلسفي وكيف تطورت » ، وبعد أن ترجم حياته العقلية في كتاب « برتراند رسل يحاور نفسه » ، وبعد أن ترجم لبعض معاصريه من الفلاسفة والكتاب والأدباء وذلك في كتاب « صور من الذاكرة » كان من الطبيعي بالنسبة لهذا العقل الكبير ، أن يترجم لسيرة الذاتية في كتاب يروى فيه عن نفسه .. عن مهبط طفولته ومدرج صباه ، عن مصاريس شبابه وتجاهيد شيخوخته ، عن نفسه وعن العالم من حوله ، وكان ذلك في كتاب صدر بعنوان - (سيرة الذاتية) ١

وإذا كان « رسل » في كتابه « فلسفي وكيف تطورت » قد قسم لنا وثيقة فريدة في تاريخ الفلسفة ، تسجل تاريخاً فيلسوف كتبه بنفسه عن نفسه ، وقرى قصة تطوره الفكري على مدى حياته العلمية الطويلة ... كيف تطور في فلسفته من طرف إلى طرف ، قديماً مثلاً متأثراً بالفلسفة (الميتافيزيقية) ، وانتهى واقعياً صارماً حتى عرفت فلسفته باسم (الواقعية النظرية) . وكان هذا كله بفضل منهجه الفطري في التحليل ، ذلك المنهج الذي يرد المركبات المعقدة إلى عناصرها الأولية ، إذ يتناول للمركبات المتداولة في شتى نواحي الفكر ، والتي يستغلها الناس على شيء من الغموض ، ولزبدواج المعنى ، فيشرحها تشريراً يخرج مضامينها الخفية إلى العلن الصريح ، حتى نراها الأوضح في وضوح النهار . وذلك ما فعله في فلسفته كلها مستخدماً ما يعرف (بتصل الأفكار) ، إذ بدأ بالفكر وجود كائنات كثيرة ، لا بد منها لتفسير العالم مثل : المادة ، والعقل ، والمثلث الكلية ، والعلاقات القائمة بين الأشياء ، ثم راح في مراحل حياته المتصاعدة يخلص هذه الوجودات المفترضة واحداً بعد الآخر كلها وجد أن موجوداً منها هو بعينه الموجود الآخر ، ولكن في صورة جديدة ، حتى انتهى آخر الأمور إلى الاكتفاء بوجود واحد يفسره شتى ظواهر العالم مادية كانت أو عقلية ، هذا الوجود الواحد هو ما يسميه (بالموجودات) ، فمن الأحداث تتألف المادة إذا رتب على صورة ما ، ويتألف العقل إذا رتب على صورة أخرى ، وهو ما يسمى الآن بمذهب (الواقعية المعاصرة) .

وإذا كان في كتابه « برتراند رسل يحاور نفسه » قد قسم لنا وصية الفكرية ، تلك الوصية التي لم يحس بها أقرانه من الفلاسفة ، وإعما توجه بها إلى الجنس البشري بأسره ، فربنا يشترك مشاركة رياضية عذبة في الحياة العقلية ، وشهد مواقف عملية قاتلة من قضايا الواقع المعاصر ، فليست من الفلسفة والمثلين ، من الحرب والسلام ، من الشيوعية والرأسمالية ، من الفرد والسلطة ، من القنبلة الذرية ومستقبل الإنسانية ، فهو يختص من هذا كله إلى أن

يتمثل مجتمع الخد ، مؤلفاً من أفراد أحرار تقوياء لم يعرفوا الظلم عارسة ولا خصوعاً ، مجتمع تسود فيه مصلحة الكل ، وتوجه فيه الجهود نحو المصل الذي ينبع من فلكه البشري ، ويصب في نهر الحياة الإنسانية الذي لا يتوقف عن الجريان . وعند الفيلسوف أنه قد انقضى الزمن الذي كان ممكناً فيه أن تمتع الأقلية على حساب الأكثرية ، وأصبح لزماً على الفرد أن يعترف بسعادة الآخرين ، إذا أراد لنفسه أن يكون سعيداً . ومن هنا كان من واجب الحرية إضفاء الشئ . أن الإنسان واحد ، وأن العالم واحد ، وأن التعاون والتحاب خير من التنافس والكراهية ، وكان من الطبيعي بالنسبة لـ «ميراثد رسل» أن يفتح وصيه الفكرية بالدفاع عن الحرية : «إذا بحثت شعوب الأرض جميعاً عن وطن واحد ، جسم جموعهم بلا عرق ، ويتبع لهم بلا حدود ، كان هذا الوطن هو الحرية ..»

وإذا كان بعد هذا وذلك قد قدم لنا في كتابه (صور من الذاكرة) صوراً لا سيّراً لبعض من عرفهم من الفلاسفة والكتاب والأدباء من أمثال «جورج برناردشو» ، «ج . ويلز» ، «جوزيف كوراد» ، «جورج سانتانا» ، «فريد نورت هومبند» ، «ملاك وبياتريس وب» ، «د . هـ . لورنس» ، فضلاً عن جول ستوارت عل ، ، وبعض من عاصرهم في جامعة (كامبريدج) ، ثم عاد فقدم لنا صورة من حياته هو بعنوان (حلاصة حياتي) رسم فيها خطوط الطول والعرض فقط في هذه الحياة ، دون أن يذكر شيئاً من التفاصيل ودون أن يثبت شيئاً من الظلال ، وهي صورة فكر لا سيرة حياة ، إن دلت على شيء «فإنما تدل على إيمان صاحبا بأن الإنسانية منها تمتازت في خطاها مستنقضة من عتارها ، وأن عادة التسلمح التي يبدو أنها ضاعت وتلاشت ستعود ، وأن حكم القوة الغاشمة لن يبق إلى الأبد . وإن أحسن جانب من تاريخ الإنسان هو الذي سيطلع به مستقبله ، وليس الذي طواه ماضيه»

أقول إنه إذا كان «ميراثد رسل» قد قدم لنا وثيقة الفلسفية الفريدة ، ثم عاد وقدم لنا وصيته الفكرية الرائعة ، وقدم لنا بعد ذلك صورة من الذاكرة حياته الطويلة والعريضة مراً ، فما هو يفتح هذا كله بسمية وافية لحياه ، فيما أدق الملامح وأدل التفاصيل . فيما تترجمه لا لحياه ضحسب ، ولا لحياة الناس من حوله وكل ، ولكنها أيضاً ترجمة لحياة عصر بأكمله .. عصر ليس هو عصر الحروب الغاشمة ، ولا عصر الأسطحة الدرية ، ولا عصر القيم الخلوية ، ولا عصر الإنسان المتهور المزعج ، ولا عصر الفرد الذي علاه الصدا . وإنما هو

عصر الإنسان الفرد فيه لا الإنسان الكتل ولا الإنسان المزدوج ولا الإنسان الآلة ، هو سيد عصره ، إنه عصر معنى . وكان «برتراند رسل» آخر من رحل من ذلك العصر... ولكن ما الذى يرويه «رسل» فى سيرته الذاتية ؟

من «برى إلى برتراند» :

عندما كان «برى رسل» فى الثانية من عمره ، زار الشاعر الإنجليزي الشهير «روبرت براوننج» الذى كان صديقاً للسلالة ، زار (معمولك لودج) حيث يقيم أفراد الأسرة ، وكان «روبرت براوننج» صديقاً موهوباً ، زلق اللسان ، يتكلم (بهون تولف) حتى أن السيد «برى» ، الذى فقد صبره صاح بصوت غاضب : «كم أتمنى أن يكف هذا الرجل عن الكلام» ، وبالفعل - تولف - براوننج «عن الكلام» ومنذ ذلك الحين «وبرى» هو صديق «براوننج» الأخير.

وما أن لاحظ «برى» ذات مرة أن «البطيلوس» وهو من الصديقات يلتصق بالصخور إذا ما حاول أحد أن يلمسه ، سأل صته «أجائلا» : «هل يفكر «البطيلوس» باصمق ؟ ولا اعرفت له بأنها لا تعرف إن كان يفكر أولا ، رد عليها بلهجة توبيخ : «كان ينبغي أن تعرف» . وإذ «برى» بعد مضي تسعين عاماً ليذكر من بين أيامه فى روضة الأطفال : أغلب الدروس التى تلقاها هناك على وجهه على وجه التفصيل ، أما أكل ما أثاره فى تلك الأيام ، وعلى نحو ما تسخفه الذاكرة فهو اكتشافه أن اللون الأصفر إذا ما امتزج باللون الأزرق نتج عنها لون أخضر.

وفى السابعة من عمره تعلم «برى» أن المربعة شئ . له حدود ، وأن النبلاء من الإنجليز لا ينبغي لهم أن يعرفوا كل شئ ، وعندما أخبر برفى جدته لأمه «لينى ستافى أوف ألدول» بأن طوله قد ازداد ١٠ بوصة فى مدى سبعة شهور ، وأن طوله بناء على ذلك سيؤد ٤٠ بوصة فى السنة ردت عليه بقسوة بالغة : «إن من قبيل المتظاهر وأدعاء العلم أن يتكلم الإنسان عن أية كسور فيها عدا الأضراس والأرباع» .

ولكن ذلك كله كان بالنسبة «لبرتراند رسل» بمثابة اللقمة التى سبقت اللحظة الحاسمة فى حياته ، علما بدأ تحت إشراف أخته فى دراسة «فطيمس» ، وكان ذلك فى الحادية عشرة من

حصره ، وكان ذلك أيضاً كما كتب يقول : « أحد الأحداث الكبرى في حياتي ، كان شيئاً ينحس إلى الحمية تملأ مثل الحية الأولى » .

وقيل أن معنى مع « برتراند رسل » في رحلته الطويلة إلى (كامبردج) عبر دراسة « أفليس » ، يفسر بنا أن نستكمل ملامح المرحلة الأولى من مراحل سيرته الذاتية ، وهي المرحلة التي قضاهما في « بيموك لودج » ، حيث كان يقطن جده وسجله ، اللذان آل إليهما « برني » نفسه بعد أن توفيت أمه وبعد أن توفى أبوه ، أما بيموك لودج هذا فهو منزل يتوسط حافلة روتشموند الشهيرة ، ويوجد حوالي عشرة أميال عن مركز لندن ، وقد كان حديّة من الملكة « فيكتوريا » ، أحلتها إلى جده « برني » وجده طالفاً كانا على نيد الحياة ، وفي هذا البيت انعقد مجلس الوزراء مراراً ، كما زاره كثير من المشاهير . ويذكر « رسل » أن (شاه المعجم) زاره ليس زاره ، فاضطر له جدي عن صفوه ، فأجابته الفقه في أدب بالغ . ومع أنه منزل صغير ، ولكنه يضم رجلاً كبيراً .

ويذكر « رسل » أيضاً أنه لابل الملكة « فيكتوريا » في هذا البيت وكان لي الثانية من صفوه ، كما تناول طعام العشاء مع « جلامتود » رئيس الوزراء ، واستطاع أن يقاوم النظرة الحمية التي تتبدل من صفى الرجل العظيم .. وعندما سأله بعد تناول الطعام : « لاشك أن الحمية التي خلصوها على هيئة كبيرة ، ولكن لماذا هبوا من هذه الحمية بكوب من التيبد الأحمر ؟ » . ولما لم يجد « رسل » إجابة حل هذا السؤال الذي لا يمكن الإجابة عليه ، استصعب كل ما يحتاج إليه من قوة ليقدر أن حسابات « نيوتن » ماضى إلا (سج من الملاحظات) .

وهكذا نجد أن « برني » عندما ولد ، كان حل موحّد مع أشياء عظيمة ، عظيمة إلى حد كبير ، كان جده لأبيه اللورد « جون رسل » قد أصبح رئيساً للوزراء ، وكانت أمه تتحضر من أسرة « متانلي » إحدى الأسر المرفهة ذات الثراء الكبير ، والتي لعبت أكثر من دور في حكم إنجلترا . بل إن جدته لأمه « اليندي رسل » كانت إحدى وصيفات الملكة « فيكتوريا » وكانت سيدة مسكينة متدينة تؤمن بتعاليم المسيحية كل الإيمان . أما أبوه « اللورد أمبرلي » فقد كان مفكراً حراً ، أراد « لبرني » أن يشأ حر الفكر كأفراد ذلك لأغنية عقلم طليها وصيغ مرفاً بحرية التفكير . وعلى الرغم من قوة ما عرف برني من أبيه ، فقد كان مصعباً به أشد الإحجاب ، وكم كانت دهشة حين رأى نفسه يحترز المراحل بعينها التي اجتازها أبوه في تطور عقله وشعوره .

فهر يقول عنه : « لقد ولد أبي عندما كانت الثورة الفرنسية قد بلغت قمتها . وذلك في الشهر الذي سبق لميلاد سيمير في باريس ، وتعلم في شبابه احتجاز رئيس الوزراء ، وكان أول انضمامه للأدب حين كان « وليم بت » رئيساً للوزارة البريطانية ، فقد أهدى أبي إليه كتاباً يضم إهداء سائراً يقول فيه : « أطال الله عمرك بالقدر الذي يمكنك من أن تمنح محطاً لحادتك المطيع » .

لهم أن هذه الوصية لم يقرأها أن تمتد ، فقد ماتت أمه برفي ، وهو في الثانية من عمره ، وكان في الثالثة حين مات أبوه ، فانتقل بعد موتها إلى بيت جده الذي سمي لدى المحكمة المختصة أن تنظر من هذه الوصية ، فكان من نصيب « برفي » أن يشأ على العقيدة المسيحية ، وكان ذلك في عام ١٨٧٦ . ولكن الحد لم يشمل « برفي » بثقافته عمقاً ما شمله برمائه ، فقد كان حينئذ في الثالثة بعد الثلاثين من عمره ، وكان أشد ضحكاً من أن يكون له في تكوير « برفي » أثر مباشر ، وهو يقول عنه : « واد قدمات والماي » فقد قضى جدي في بيته في الستين الأخيرين من عمره ، وكانت قوافي الجسمية حق في بداية هذه الكفالة ضعيفة إلى حد كبير ، وإلى لأذكرة جمتي خارج البيت على كرسى دى حجل ، كما أذكره جالساً يقرأ في حجرة الجلوس ، ولا يصح بطبيعة الحال أن يعتمد على ذاكرتي كل الاعتماد ، لكنني أذكر أنه كان دائماً يقرأ المضابط النيرانية التي كانت محلاتها تعطي جيران الرودة الكبرى ، وكان في هذا الوقت الذي أسيده الآن ، يفكر في حمل مصطق بالحرب (الروسية التركية) سنة ١٨٧٦ ، ولكن حال دون ذلك سوء صحته .

وهكذا مات جده في عام ١٨٧٨ فوخته بالتعلم جدته التي كانت أقوى أثراً في تعليمه من أي شخص آخر ، وكان لها ظل قائم في البيت أثبتته « رسل » في ترجمته الذاتية ، فلهو العام في البيت كان جواً « يورثانياً » صارماً ، الصلاة العائلية تعقد كل يوم في الساعة الثامنة صباحاً ، والطعام لا يقدم إلا بسيطاً تماماً مثل الطعام (الإسبرطي) ، أما الكحول والتبغ فكان ينظر إليهما بغير ارتياح ، وإذا كانت التقاليد الصارمة تحتم عليهم أن يقلعوا لصيغتهم بعض السيد ، « غلاقية إلا للتفصيل » وحدها على حساب العقل والصحة والسعادة وكل خير ديني .

وكان « برفي » بشعرين شديدين تجاه المدرسة ، على الرغم من أنه كان في قوة حصان ، وحل ذلك تلق تعليمه في البيت على أيدي مربيين ، وأحياناً على يدي عمته « دولي » . ولم تكن هناك طريقة منهجية لتعليمه ، ومع ذلك أصبح فيما بعد واحداً من أجيال الأولاد في منه في

ذلك الحبيب . وتعود إلى جو البيت العام الذي عاش فيه « يرق » لتجده يقول عنه : « ولقد
ثرت على هذا الجوارك ماثرت باسم العقل ، فقد كنت وحيلاً عجولاً نازلاً ، فلم أجرب مع
الطفولة ولم أنفصلها ، ولكني كنت أعشق الرياضيات التي كانت عندهم متبناة لأنها غير ذات
مضغون أخلاقي ، ثم انحلت في معارضة الآراء اللاهوتية التي تعقدها أسرف ، غلبت هيبات
لمعت أزداد شغفاً بالفلسفة التي كانوا يرمسون عنها ، وينظرون إليها بعين الازتياب » .
حتى كان الحادث العظيم في حياته عندما كان في عامه الحادي عشر ، وبدأ في دراسة
« أقليدس » ، والتحق بعد ذلك على الفور بجامعة (كمبريدج) .

من برتراند إلى رسل :

ولقد التحق « برتراند رسل » بجامعة (كمبريدج) بعد حصوله على منحة من كلية
(تريتي) ، وكان ماوصف به في ذلك الحين أنه « عجول معتد بنفسه » ، وكان من الخجل
بحيث لا يستطيع أن يسأل عن مكان المحاضرات ، فكيف يذهب إلى المحاضرات المقرر لها
السكة الحديدية . وفي كلية (تريتي) كان أعضاء الجامعة أكثر رقة ودماعة ، ولواهم كانوا
يتكلمون اللاتينية بطريقته ، يختلفون في التلق ، أما حبيب الكلية الأصغر سناً فقد أقبل من
الكلية ، لأنه على الرغم من ملاحظته الدينية البليغة ، كان مصاباً بعرض الزهري ، ولم يكن
على علاقة حميمة بآبائه . في حين كان « الرئيس » موعاً آخر من المدرسين .. كان مريضاً .
متشاعلاً ، وكان رئيساً لأحد الأديرة ذلك المدير الذي أصبح اليوم واحداً من أبرز العلماء
الروسية في هذا العصر .

وكان من بين الموضوعات القوية التي دفعت « برتراند رسل » إلى الالتحاق بجامعة
(كمبريدج) ، هو أنه في آن يلقى بأكثر المشهورين من معاصريه ، عن سمع عنهم كثيراً ،
ولم يمس وقت طويل على التحاقه بالجامعة حتى كان قد تعرف على من أصبحوا بعد ذلك
أعضاءاً المعركة ، فقد التقى بكمبرين ممن كانوا في مثل سنه يشيرون بقدراتهم العقلية ،
وأعضائهم الأمور مأخذ الجد ، وكانوا يتناولون باهتمامهم أموراً كثيرة خارج نطاق عملهم
الجامعي ، يولعون بالشعر والفلسفة ، ويتناقشون في السياسة والأخلاق ، وحتى نوبتي العالم
الفكري : « فكنا نجمع أماسي أيام السبت لتتخل في مناقشات تطول حتى ساعة متأخرة من
الليل ، ثم نلتقي على إفطار متأخر صباح الأحد ، ثم نخرج معاً للشئ بقية اليوم » وهكذا

وجد «برتراند» نفسه لهجةً وبشكل مثير وسط قوم يتكلمون لغة يعرفها ويقعون معه على أرض مشتركة : «فكانوا إذا قلت شيئاً أعضاء حقاً لا يحصلون في كائن مجنون ، ولا يتصرفون على كائن مجرم .. لقد اضطرت إلى العيش في جو مريض شاعت فيه مبادئ أخلاقية غير سليمة .. شاعت شيئاً بشل الذكاء ، فلما وجدت نفسي في عالم يقدر الذكاء ويعتق بالصكر الواضح ظناً حسناً شعرت بشوة السوء» .

حقاً إن الشعور القوي غالباً ما يكشف عن نفسه في حالة الصلابة ، والحكمة الواقعة بين حكم الملكة «فيكتوريا» وحكم الملك «إدوارد» كانت بحق عصراً عظيماً من الصلابة القوية ، وإن قائمة أملاكه «رمل» لتشمل على عدد كبير من المخططات من يسم : «وليم جيمس ، سبنس ، وياتريس وب ، جوزيف كورنارد ، ليجون سارنشي ، لويس ديكنسون ، روجر فراي ، جون مينارد كيتز ، ج.أ. مور ، والإخوة نريفلان» : فضلاً عن «ماكناجارت» و«هويند» .

أما «ألنرد نورث هويند» فقد كان (زيملاً) و«مخاضراً» بالجامعة ، وكان هو الذي اعتبره في امتحان الدخول ، ولما كان يكبره بعدد كبير من السنين ، لم يكن في مقدور «برتراند» أن يتخذه صديقاً إلا بعد أن انقضت بضع سنين ، والواقع أن شغف «برتراند» الشديد بالرياضة ، والمجاذبة نحو المشكلات التي تعلق بالرياضيات : «وقد كنت أحب أن أعتقد أن بعض المعرفة بقيت ، وظننت أن الأمل الأكبر في الطور على معرفة يقينية يمكن في الرياضيات» . هو الذي قرره إلى «هويند» وقرب الأخير إليه ، فكلاهما كان مشغولاً بتحليل موضوعات بعضها كسري التسلل ، والأعداد الأصلية ، والأعداد اللغزنية ، ورد الحساب إلى أصول له المتعلق ... وقد حققا في ذلك نجاحاً كبيراً استمر زهاء عام ، ومنذ ذلك الحين ، بدأ تعاونهما الحلاق للمع في مجال المتعلق والرياضة ، وهو التعاون الذي نتج عنه بعد عشرة أعوام نشر كتاب (أسس لرياضة) (برنكييا مانغانكا) الذي قصد بتسميته معارضة اسم كتاب «ديون» العظيم والواقع أن مخطوط الكتاب ما إن المهد إلى مطبعة الجامعة على حرية يد ، حتى وجد الشاب «برتراند» نفسه مشهوراً عالم الصيت ، باعتباره واحداً من عباقرة الفلسفة في أرجاء العالم للتخصر ، وسيأمن سادة الوضوح في أعلى مستويات الفكر الإنساني

وإن «رسل» ليعود بالنسبة إلى وراء ، ليقدم لنا في سيرته الذاتية وصفاً حياً واثماً ، لألام الإبداع التي عاينها وهو يصعد تأليف أنواع أعماله على الإطلاق .. (برنكييا مانغانكا) . لقد

كان واقفاً في متاحة متعقبة أدت به إلى الخوف الذي اتبته من أن يكون قد استند قواه . ولقد كتب يقول .. مضيقاً على الحادث الذي وقع له عام ١٩٠٣ - ١٩٠٤ من الحرارة والوهج ما يجعله يبدو كم لركان قد وقع له بالأسس : .. في كل صباح كنت أجلس أمام صفحة بيضاء من الورق ، وفي خلال النهار الذي لا تتخلله إلا وجبة صغيرة من الغذاء ، كنت أشرح في الكتابة على الورقة البيضاء ، وغالباً ما كان يأكل للنساء والورقة لا تزال فارغة .. بالها من أيام شهدت فيها ألوان الطلح ! » .

والذي يفتينا الآن من أسر « برتراند » في جامعة (كيمبردج) ، هو أنه قد خصص السنوات الثلاث الأولى من دراسته بالجامعة الرياضيات ، وخصص السنة الرابعة للفلسفة ، أما الرياضة فقد تحدثنا عن علاقته بها ، وأما الفلسفة فقد انصرف إليها باهتمامه في تلك السنة الأخيرة . وكان أساتذته فيها هم « هنري مديوك ، جيمز كورود ، وستون » . ويذكر « رسل » أنه لم يمد كثيراً من « مديوك » الذي كان يمثل وجهة النظر البريطانية في الفلسفة ، وهي وجهة النظر التي كان ملماً بها هو الآخر ، في حين أحب « كورود » حباً شديداً ، لأنه شرح له الفلسفة (الكانتية) شرحاً مهبط أمامه الطريق للدراسة كل من « لوتز » و « مديوك » ، أما « وستون » فكان هو الذي جعل من « برتراند » فيلسوفاً مثالياً ، بإسناد بوجهة النظر (الخيلية) في الفلسفة ، وبصحب فلسفة « براندل » نقد الإحجاب ، ويؤمن بأن البهتان الرجوى على حقيقة وجود الله برهان سليم

وكان يمكن أن تنتهي المرحلة الثانية من مراحل تطور « برتراند رسل » ، بإنهاء دراسته في جامعة (كيمبردج) ، وعرضه إلى الحياة العامة ، ولكن الواقع أن « برتراند رسل » ما إن تخرج من جامعة (كيمبردج) حتى عاد إليها ، فهو يذكر هنا في سيرته الذاتية أنه عندما كان حريصاً حديثاً من جامعة (كيمبردج) في بداية هذا القرن ، واجهه فور تخرجه لغزاً كبيراً ، فحل أحد وجهي طمة من الورق قرأ : « العبارة المكتوبة على الجانب الآخر من هذه الورقة عبارة زائفة » وحل الوجه الآخر قرأ : « العبارة المكتوبة على الجانب الآخر من هذه الورقة عبارة زائفة » ، ويشرح « برتراند » هذا اللغز بحججه التقليدية في السياسة والفلسفة ، فأمرته نتيجة له الاشتغال بالسياسة ، وعقله يذهب إلى الاشتغال بالفلسفة ، فأما السياسة فقد كانت هي مشغلة أمره منذ القرن السادس عشر ، ولهذا كان التفكير في أي شيء غيرها يقرى في ثوب الحياة لأجلده ، ويأمل بلوا كل ما من شأنه أن يهدد أمامه الطريق لاختيار السياسة .

عرض عليه «جون مورى» الذى كان وزيراً للشؤون (الأيرلندية) منصباً عنده فى الوزارة ، كما أسند إليه اللورد «دوفرين» السفير البريطانى فى باريس عملاً فى السفارة ، «وتمسعت أن أسرى كل أنواع الضغط التى تحلها ، ولقد ترددت حيناً ، ولكن وجدت أن الأمر أن إغراء الفلسفة لا يقاوم» .

وهكذا انتهى قرار «برتراند» إلى أن يتجه عياله إلى الفلسفة ، فكتب حل كتابة رسالة لى يحصل بها حل درجة (الزمالة) ، جعل موضوعها «أسس الفلسفة» ، ونالت الرسالة تقديراً كبيراً عند كل من «وود» و«هوايند» فالتصق حل إثرها وميلاً محاضراً فى جامعة (كيمبردج) وسارت به الحياة فى جو أكاديمى ملى ، لا ينظر فيه إلى الفلسفة على أنها مشكلة حقة كانت سنة ١٩١٤ ، تلك السنة التى اندلعت فيها نيران الحرب العالمية الأولى ، فاندفع «برتراند» لرسول «حل المنور» ببيع أن الحرب حالة وجيزة تقع مسؤوليتها على كل الدول المتشاركة فيها من كلا الجانبين .

وعصدي «برتراند» لرسول «للنطاق» عن قضية شاب من المهتمين بفصل السلاح ، لأن حمل السلاح فى نظره صانف لمبادئ السلام التى بذرتها فيه عقيدته المسيحية ، كما تصلى للنطاق عن قضية (معرض الضمير) كما كانوا يسمون فى ذلك الحين ، فقدم للمحاكمة وقضت المحكمة بتجريمه مائة جنيه ، وبعد ذلك بشهور عرض «رسل» باستخدام الجيش بدلاً من البوليس فى قلع اغتراب قام به بعض العمال ، فحركم مرة أخرى وقضت المحكمة بسجنه ستة شهور ، ثم مالبت أن تحدى الرأى العام والسلطات مرة أخرى ، حين دعا السلم وسط الحرب العالمية الأولى ، داهياً إلى أن الحرب لم تحل المشكلات القائمة بين الألمان والمطقاء ، فتعرض لسطح قومه وجرم من لقبه ، وعزل من وظيفته بالخدمة ... «وكان أوقع من هذا حل نفس شعورى بالغيرة واليأس من مجرى الحياة الوطنية ، فكان لزاماً على أن أرتد إلى جناح من القوة أقل مما كنت أعلمها فى نفسى ، ولكن شيئاً ما ، شيئاً لو كنت مؤمناً لمسيحية صويت الله ، كان يستحق على النفس» ، «لنفسى فى سبيل تحمل مسؤولية الفكر والكلمة» ، و«قطع صريخ الرأى والتعبير» ، وذلك بالانحراط فى قضايا عصره ، والانشغال بمشكلة الحرب . وإمكان اجتماعها فى المستقبل .

وهكذا كانت الحرب العالمية الأولى التى وجهت اهتمام «رسل» وجهة جديدة ، بمثابة لبداية الحاسمة للمرحلة الثالثة من مراحل تطوره الفكرى والشعورى جميعاً .

من «رسل» إلى شيخ الفلاسفة المعاصرين .

ونعود إلى المقدمة الافتتاحية التي استهل بها «رسل» الجزء الأول من سيرته الذاتية لواء يؤكد ، وكان لا يزال في العاشرة من عمره ، أن «ثلاث عواطف رئيسية فيها من البساطة بمقدار ما فيها من القوة المارعة استطاعت أن تتحكم في حياتي : الاشتياق إلى الحب ، البحث عن المعرفة ، الشفقة التي لا تحدد لآلام الجنس البشري ، هذه العواطف الثلاث كانت بمثابة الأجنحة المطيعة التي حطقت في كل طريق ملتو عروق محيط عميق من الغصص ، حتى أوصلني في النهاية إلى حافة اليأس » .

وقد عرف «رسل» الحب لأول مرة عندما وقع في غرام «أليس بيرسول حيث» ، وهي فتاة أمريكية تتحدر من أسرة على جانب من الثراء ، وفات مثل عطا دبية ، وكانت أكثر غروراً من أية امرأة شابة عرفها ، كانت تطالب بحق المرأة في الانتخاب ، وتقرع جمعية المنع للمسكرات ، وكانت كما اكتشف «رسل» فيما بعد صليقة حبيبة للشاعر الأمريكي «والث وريمان» . وبالرغم من أني كنت غارقاً في الحب ، لم أحس بأية رغبة واضحة في ترجمة مشاعري إلى علاقات ترتبط بالجد ، بل لقد أحسست أن حبي قد تلوث عندما حلمت ذات ليلة حلماً جسيماً ، حلماً اتخذ في الحب صورة أقل شفافية » .

وبالفعل صمم «رسل» على الزواج منها ، على الرغم من الاعتراضات الكثيرة التي صادفها لدى أسرته ، قالوا له إنها حاطلة من صفات (الليدي) ، وإياها أفقت تنثر المخاضة للخبرة ، وهي بعد هذا عارية من كافة المظاهر الرقيقة ، وإن فظاظتها ستكون مبعث حجل له على النوم ، وعلى الرغم من هذا كله ، بل وعلى الرغم من كثير غيره ، تزوج «رسل» من هذه الفتاة . التي لم يعاشرها معاشره الأزواج . ثم لم يعاشرها معاشره الأزواج ، لأن «أليس» كانت قد انضمت من ضيعة اللطف إنعاماً بتأري به ضحاً جسيماً ، وكانت قد صيرت من رعبها في صدم إعجاب الأطفال ، ومراقبتها على الزواج بشرط اجتناب تكوين أسرة .. وكان لابد من مصى عدة شهور حتى يكشف «رسل» هذه الحقيقة : «كانت هناك موضوعات لمعنى تنويراً لحياتنا بعد الزواج ، فقد نُشِئت على اعتبار الجنس مسألة سيمية يجب أن تكبرها جميع النساء ، وأن شهوة الرجال هي العقبة الرئيسية في سبيل السعادة الزوجية . ولذلك كانت ترى أن المباشرة يجب ألا تتم إلا إذا كانت بقصد إعجاب الأطفال ، ولانكنا

قد انفقنا على ألا نتجيب أنشألاً ، فقد اضطرت لصير رأينا في هذا الصدد ، ولكنها مع ذلك كانت ترى ألا نتناذر إلا تادراً ، ولم أعرضها إذ لم أر حاجة لذلك .
والواقع أن حلاقتها معاً كانت غريبة الأطوار ، وكان «رسل» فيها مثالا للأمانة والإخلاص ، بل نراه يروي أنه في هذه الفترة امتنع تماماً عن شرب المسكرات إرضاءً لزوجته ، ولم يعد إلى الشرب ثانية إلا عندما استع (الملك) عن الشراب في الحرب العالمية الأولى ، وكان غرضه من ذلك هو تسهيل عملية قتل (الألمان) . ومن ثم كان يبدو وكأنه كانت هناك صلة بين المشروبات الروحية وبين الدعوة للسلام .

ونصيراً وبعد عدة شهور استطاع «رسل» أن يقبّلها ، وكانت تلك هي الفترة الثانية التي قبلها في حياته ، ويقول «رسل» في ذلك : «كنا نقضي طوال النهار - باستثناء أوقات تناول الطعام - في تبادل القبلات ، ونافراً ما كنا تبادل الكلمات من الصباح حتى مجئ الليل ، في هذا الفترة القصيرة التي كنت أطلع فيها بصوت عال» .

ولكن القبلات وحدها لا تكفي ، وحياة كهذه لا تستهدف تكوين الأسرة لم يكن يمكن لها أن تلوم ، وهكذا مدت الحب واهار الزواج . وعندما أمد بصرى عبر السب إلى تلك الأيام ، أشعر أنه كان ينبغي على أن أكف عن العيش معها في رث واحد .

ولقد كان لاسيار رواج «برتراند رسل» من «أليس بيوسول سميت» عدة أسباب منها ، فرق ما ذكرنا ، بحساسة «رسل» بأن أليس قد تغيرت مع الأيام ، وأصبحت نسخة مطابقة لأمي ، التي كانت شخصية طاغية ذات تأثير مبيد على أبنائها ، ومنها أيضاً أن «رسل» ارتبط ارتباطاً عاطفياً بامرأة أرستقراطية من طبقته ، هي الليدي «أوتولين موريل» ، التي وجد فيها ما لم يلمسه في زوجته من صفات ، فقد كانت وجهه تميل إلى التشقق بسبب نشاطها الدينية ، وانتمائها إلى الطبقة الوسطى ، التي لا تعرف ما تعرفه الأرستقراطية من رقة اللوح ، وفن الاستمتاع بجبال الحليّة .

أما كيف التقى رسل بالليدي «أوتولين» ، فذلك عندما رشح زوجها نفسه للانتخاب ، وكان «رسل» صديقاً لزوجها من ناحية ، وداعياً لانتخابه من ناحية أخرى . ويستعيد «رسل» تاريخ أول لقاء له مع الليدي «أوتولين» ، فإذا هو على وجه التحديد (١٩ مارس ١٩١١) عندما وجد «رسل» أنه «عما أثار دهشتي أنني وقعت في حبها الصبيح» . في تلك الليلة اعترف

كل سببها محبة الآخر ، ولكن (لأسباب خارجية وظاهرة) لم يستطيعا أن يشعرا رغبةهما ، وعلى ذلك اتفقا على أن (يصبحا عاشقين بأسرع ما يستطيعان)
ويحكى رسل كيف أنه عندما قيل له إن « موديل » زوج « فو توليس » ، سوف ينقلهما معاً ،
أجاب على الفور : « كم أتمنى أن أدفع ذلك المثل في مقابل ليلة واحدة » ولكن « رسل »
مرحان ما قضى معها ثلاث ليال في بيتها بالريف ، وكل ما يسمع لنفسه بأن يرويه هنا هو : أن
الأيام والليال الثلاث التي قضيتها في (ستودلاند) لا تزال عالقة بذاكرتي ، من بين اللحظات
القليلة التي بدت لي فيها الحياة وكأنها تستحق أن نعيش .

الاشتراكي العالمي وفلسوف السلام :

أما الذي يبقى في ذاكرتنا عن من سيرة هذا للفكر العظيم ، فهو « برتراند رسل » الرجل
الذي المحر من أسرة ارمضراطية ثرية في الأيام التي كان النبيل فيها نبيلاً حق ، ولكنه استطاع
أن يصبح ليا بعد « الاشتراكي حلياً » وداعية من دعاة السلام .
« نعم ، إن بداية المحاضرة عند « رسل » هي (المحرم) ، وتنتهي هي (القنبلة النووية) ،
وقد كان يصفك مراراً بتصويرها معاً في صورة واحدة » .

لهذا كان من الطبيعي بالنسبة لفيلسوفنا السلامي الكبير ، أن يشجع بكل جهده وطاقته
لمناهضة التجارب الدرية ، وتبصير الأذهان بالسلام الشامل الذي يلحق بالجنس البشري ، إن
هو أشعل نيران حرب عالمية جديدة .. ضد الفيلسوف أن الإنسان في الوقت الحاضر يروج
استئصال لم يواجه عليها في تاريخه كله ، فلما أن يتخلل من الحرب ، وإما أن يتخلل استئصال
الجنس البشري . ذلك لأنه لم يعد هناك استئصال للتصير لأي من الجانبين . بالمس لمفهوم للتصير
حق الآن ، وأنه إن ظل الاستعداد للحرب العالمية مستمراً بغير حشوه ، فإن الحرب القادمة
لاولن تبقى على شيء .

وكم يحلو للفيلسوف في خمرة حماسة لصيانة السلام الدائم ، ولتصميم الرخاء في جميع
أرجاء الأرض ، ولإزالة الصراعات الأبيولوجية والتحصيرية القائمة اليوم بين البشر ، كم يحلو له
أن يمتح العيون على الخطر الرهيب .. الحاطم بالياب ، أن فكر إنسان هذا العصر في إشعالها
حرراً نووية : « إن القنبلة المبيدوجينية قد استطاعت تمحيض نزع السلام . لقد أصبحت
تكاليف القضاء على الجنس البشري بضعة قروش عن الرأس الإنساني الواحد . ومع ذلك فإن

سلاح الجرائم قد ينخفض هذا الفن إلى ما هو أقل من ذلك بكثير .

ولا يكتفى فيلسوفنا بالكلمات بقية في الكتب أو في الصحف أو في المحلات . ولكنه لا يترك مؤمراً للسلام إلا ويحضره ، ولا يدع تنويع للكلام إلا ويستزحها وطلما وقف كلفاردي برغم شبخوته الفانية ، يشود المتظاهرين في شوارع لندن ، احتجاجاً على الأسلحة الذرية ، ويرأس المحاكمات في ضواحي باريس إدانة لجرمي الحرب المدمرة في فيتنام

ولا تزال في الأذان كلمات مملوءة من ذلك التنداء السلامي الشهير الذي وقعت عليه طائفة من أعظم علماء العالم ، وفي مقدمتهم « برتراند رسل » يناشدون فيه الحكومات أن تتقيد أمام شعوبها بتجنب إشعال حرب عالمية تقضي فيها الأسلحة الذرية على الجنس البشري . ونظراً لأن الأسلحة النووية مستخدمة لا محالة ، في أية حرب كادحة ونظراً لأن هذه الأسلحة تهدد بقاء الجنس البشري ، فمن واجب بحكومات العالم أن تدرك ، وأن تصرح علناً ، أن مرامياً لا يمكن أن تخضعها حرب عالمية . ونحن نؤيد بها ، بناء على ذلك ، أن نجد الوسائل السلمية لتسوية كل ما بينها من أسباب الخلاف »

وبعد هذا كله ، فإن الذي سبق مُعْظَمُ من العالم البارزة في سمعة « برتراند رسل » ، هو تاريخه المذهي العظيم ، وسرعته القوية فيما يسبه حصر ما قبل « فرويد » ، بالصدقة الحميمة للرجال ، وبعض هؤلاء الرجال هم ما فيلسوفنا نفسه من المكانة والشهرة ، فقد كتب إلى « جوزيف كوتزاد » يقول إنه « لجم مما من قاع يله . ولحق أن سمعة « برتراند رسل » الذاتية إنما هي آخر شاهد على عصر عظيم .

الصرخة السادسة

« أنتويه بريون »

الواقع لا .. ما فوق الواقع . نعم .

« ضموا أنفسكم بقدر الإمكان في أشد حالات
الانفعال ، جردوا عقريكم ومواهبكم ،
وعبقية ومواهب كل الآخرين من أى تقليد
أو نظام . قولوا لأنفسكم إن الكلمة وسيلة من أهم
الوسائل التي تصلكم بكل شيء ... »
« أنتويه بريون »

« الضوء له زمن وله سرعته التي يقاس بها ، أما الليل فلا زمن له ولا سرعة إنه خارج .
بعدى الزمان والمكان » .

هذه الكلمة التي قالها الشاعر « روفاليس » لا تكاد تصور أحدا أو تصلق حل أحد قدر
ما تصور وتصلق على شاعرنا الفيلسوف « أنتويه بريون » . لما أكثر ماغيل عن « بريون » ،
بعد موته ، كلمات كثيرة قلما كثيرون ، منهم من عرفه ومن لم يعرفه ، من اتصل به وحظي
بملاحظته ومن لم يصل به واكتفى بمطالعة ، ولكن أحدا لم يصحه أروع ، ولم يصوره أصدق
من وصفه الشاعر « روفاليس » وتصويره ، تلك الكلمة التي جاءت لا من الواقع ، بل مما هو
فوق الواقع ، من ملكة المسح أو ملكة الليل والظلام ، إنها إملاء الفكر في غياب كل رقابة
يفرضها العقل أو المنطق .

ولقد قيل الكثير عن « بريون » .. عن حكمة وبلاغة ، عن عذائته ونزاهته ، عن فكره
وشعره ، ولكن شيئا لم يُذكر عن وضوحه وصبره وشماليته ، وهي الأبعاد الرئيسية في حياة
هذا الشاعر الفيلسوف ، سواء في مضامين أعماله أو في أساليب تمييزه ، إنها معاني شخصية

وعلى التوفيق الذى يعطى لها على الميدان المسيح . ميدان الحياة الإنسانية ! فموضوع « بريتون » هو الذى جعل حياته يرتكز من أية أسرار دقية هو الذى دفن فى ظلام القبر ، وشماكية « بريتون » هى التى جعلت شعره صافياً من أى غموض هو الذى انتقل إلى غموض الحياة الأخرى ، وسحر « بريتون » هو الذى جعل فكره خالياً من أى لغار هو الذى أصابه نثر الموت .. موته هو ، وموت أصلاته ، وموت الآخرين .

كان « بريتون » يفتح قلبه وعقله ليتحدث عن حياته وقته ، وكان يعرف قدر نفسه فى الوقت الذى يعرف فيه قدرته ، ولأنه كان إنساناً وهناً كان يجب الحياة دون أن يجاف من الموت ، وكان يعلم جيداً أن الحياة وحدها هى التى تعرف الموت ، أما الموت فإنه لا يموت

الحنان من الخارج :

وقبل أن نتعرف على « بريتون » من الداخل ، قبل أن نقوم برحلتنا إلى طيات قلبه وأغوار صدره لنعرف أى مشاعر وأحاسيس كان يبض بها هذا القلب ، ولأى آراء وأفكار كان يحيط بها هذا الصميم ، نحلون لكى تكتمل الدائرة أن نراه من الخارج ، لنعرف أى صورة تلك التى ارتسمت فى أعين أصلاته وزلائقه ونقاديه وبعض معاصريه

أما « غيليب سويو » صديق فى الثورة فيقول عنه « كنا ثلاثة وكانوا يقولون عنا ملثمين (المفرسان الثلاثة) « بريون ، وأرابجون ، وأنا » أما القائد فينا أو القائد بيننا فقد كان هو دائماً « أندريه بريون » ، كان يجب القيادة ويجب أن يكون قائداً ، وكان فى رغبته هذه مثالا للصدق والكفاءة ، والفتية « بريستان ترارا » منى (البلدية) وانضمنا إلى حركته ، ولكن « بريون » كان تلقاً وظل على هذا الحال لم يكن انضمامه مؤكداً ، ولا مستقراً ، ولم يكن من قناعة ولا اقتناع .. كان يفكر فى (السيرالية)

« وقامت الحركة (السيرالية) بعد صدور الكتاب الذى كتبه المصنفان : « بريون ، وسويو » ، وهو كتاب (الجهالات للفتايشية) الذى ألفاه فى رثاء الفنان الكبير « أبو للبيير » ، ولقد انضم إلى هذه الحركة من رجال التاريخ « روبيرديو ، وروبييه فيزك ، ورونيه كروفيل ، وأنتوان أوتو » ومن رجال الفن ، « ماكس أرست ، وتانجى ، وأندريه ماسون ، وسلفادور دالى » ، ومن رجال السينما « مارسيل بانويل » .

هذا هو كلام صديقه فى الثورة « غيليب سويو » أما « جورج حاصول » زميله فى رحلة

التحرير والتطوير ، تحرير النص من القيود الكلامية القديمة ، وتطويره نحو رؤى أعمق وأعلى أبعد مدى يقول : « الحقيقة » بريون « آخر مرة مع صديقنا للشوك » جورج شعادة « وكان ذلك في بيروت في العام الماضي ، وقد انقضت معه على موعد تلقى فيه هذا العام ولكن الموت سبقني إليه ، ولذلك أكون قد الحقيقة » بريون « ثلاث أو أربع مرات على الأكثر منذ عام ١٩٣٩ وحتى هذا اللقاء الأخير الذي تم في بيروت وفي خلال هذه الفترة كنت قد ابتعدت عن الحركة (السريالية) وانجذبت إلى النقد السينائي ، مكتظاً بمراسلة بريون « من حين إلى آخر ، ومن حين إلى آخر كنت فظلي مع رداً . وقبل انفصال عن « بريون » بسبع سنوات كان « أرابجون » قد انفصل عنه في باريس ١٩٣٢ ذلك التاريخ العام في حياة كل من « بريون » و « أرابجون » ، والذي تعجب فيه على كليهما أن يخضيا في الطريق كل حل حله . أما « بريون » فقد ظل دائماً أو بالنسبة لي على الأقل الأب المروسي ، وأغلب الظن أنه كان كذلك بالنسبة لكثير من الكتّاب والفنانين سواء من هم في مثل سنه أو من كانوا أكبر منه سناً . « إن جيلا بأكمله ينتهي بوفاته » بريون « ، فقد كان نحن أستاذاً للجيل الذي سمي اليوم (الجيل الممنون) وهو الجيل الذي طافى ويلات الحرب واضرك الحياة الأدبية والفنية لينفجر منها ثمان ألفه حقيقاً ورؤى أبعد مدى » .

ويجد كلام الصديق والزميل نألي كلمة أحد تلاميذه ومعاصريه عن أمنوا (بالسريالية) نظرية ونظرياً ، ومضوا فيها إلى آخر نتائجها المنطقية فكان لهم حصادهم الفني الوفير ، ذلك هو الفنان « ماكس أرسن » صاحب اللوحات (السريالية) المشهورة يقول الفنان « إن أول ما يجتهد به فقيدينا الكبير هو أنه لم يعرف الشيعة قط ، وإنما ظل شاباً طوال حياته ، شاباً بميوحه ، وشاباً بشاعه الذهني والفكري ، وشاباً بإيمانه بثورته وضرورة العمل على استمرار هذه الثورة « أحق الثورة السريالية » .

والغريب أننا إذا عدنا بالتاريخ إلى الوراء .. إلى عام ١٩٣٧ لموجدنا أن كل المهتمين بمتوى العارة والنداسين هذه الفنون لا يقتصدون غير ذلك الفنان المعاري « لوكوريزيه » ، ولم يكن الفنان المعاري ولا كل هؤلاء الذين كانوا يقتصدونه ، يعرفون شيئاً عن (السريالية) ولا عن اسم صاحبها « أندريه بريون » ، فلما عرفوه وتعرفوا عليه عرفوا بالتالي شيئاً هاماً للغاية اسمه (ماغنت الواقع) أو (ماوراء الواقع) أو كما استقرت التسمية فيما بعد (ماغوق الواقع) . « أنجل » قد كان « بريون » يمارس لعبة الحقيقة ، وكان ينجح إلى درجة الصنق .. إلى إلى

درجة العبادة ، وحسب ما سأل « بول أيلوار » ذات مرة - هل لك أصلحك ؟ فرد عليه « بريتون » : « كلا يا صديق العزيز .. » .

هذه الكلمات الثلاث للصنم والزميل وأحد تلاميذه المعاصرين ، إغما تصور لنا الفنان من الخارج ، تصويره صلب ثورة وأستاذ جيل ومصوراً أفنى عمره في البحث عن الحقيقة ، الحقيقة التي تختلج عند « بريتون » لا في التعبير عن الواقع ، ولا في تعييه ، ولكن في تصويره ، لا بالطريقة (الكلاسيكية) الحقيقة التي تصور الواقع بما يشبه ومحاكيه ، ولكن بالطريقة (الأيداعية) الحقيقة التي تصوره بما يعادله ويوازيه ، إنها الطريقة (السريالية) التي ارتبطت باسم « أندريه بريتون » وأصبحت مرادفة له .

إذا كانت (السريالية) كما قال « ماكس أرنست » تشير إلى (مآخذ الواقع) أو (ما وراء الواقع) ، أوكا استقرت النسبة فيما بعد (ما فوق الواقع) ، طبعاً معنى ذلك أن مفكرنا الفنان كان إنساناً رومنتيكاً غارقاً في أوهامه ، محتطاً بصهوة أحلامه ، منزعجاً عن أرض الحقيقة والواقع ، أرض الصراع والفعل ، أرض الحدل والتجريب ، بل على العكس من هذا كله ، كان « أندريه بريتون » ابن الواقع وحيد الحقيقة وريب الحياة ، وكان نتيجة لهذا كله شعلة ثورية أسيلة ، أضاعت للشعر والفن مسالك جديدة لم يرتدها أحد من قبل ، ودروباً جديدة كان هو أول من ارتادها ومضى فيها ووصف على جانبيها الطريق .

ومن هنا لا من هناك ، كان « بريتون » حق محمداً يحظى للعنصر الثوري والمفكر الملتزم ، لا الالتزام بمعناه الضيق المصنوع ، الذي يرتبط بقضية من قضايا البيت ، أو يمكن يزيده الرأي ، ولكنه الالتزام العريض الواسع الذي يخرج من دهايل العصمت ليدوى في أرجاء العصر ، ويغادر مراديب النظام ليناصر ويتصمر لقضايا الإنسان . للماصرة وحدها لا تكني وإنما لابد بعدها من الانتصار ، لأنه إذا كانت الماصرة شلواً وجملاً ، فإن الانتصار سلوك وفعل . ومن هنا أيضاً لا من هناك كان « بريتون » مثلاً ذكياً وواعياً للاشتراكي الحقيقي ، الذي آمن بالاشتراكية حل صحيحي النظرية والتطبيق ، بعد أن خاض تجربة الشيوعية على مستويي الدهرة والحزب ، فلحس عفشها وترنمتها ووتولها سحر عثرة في سبيل حرية الرأي

الفنان من الداخل .

والآن بعد أن تعرفنا على الفنان من الخارج ورأيناه بأعين معاصريه ، يبقى لنا أن نعود

معرفة من الداخل ، وأن تقوم برحلتنا إلى طيات قلبه وأغوار صميمه لراه فكرًا وشعورًا ، أنسى من حيث هو حركة فكر ويجرى شعور ، فكلم ناس الناس حول إيمان بريتون ، وعفوية اللببية ، وقالوا إنه يؤمن بالله ويقف على الكتيبة ، ولكن « بريتون » الصادق مع نفسه ومع الآخرين كان يسخر هذا الكلام ويتكبره ويعلن في كل مجال أن الإنسان الجديد أصبح جديدًا في كل شيء .. في فكره وشعوره ، في وسائله وغاياته ، في أخلاقه وإيمانه ، وعلى ذلك فالمعتقد القديم لم يعد يقنعنا كما كان يقنع أسلافنا ، وأنه لابد للإنسان الجديد من إيمان آخر من نوع جديد . هذا الإيمان الجديد هو الذي يتخذ من الإنسان موضوعاً ومن الإنسانية هدفًا وغاية ، فكمال الإنسان في أن يحقق إنسانيته كأجمل وأروع ما تكون الإنسانية ، لأن الإنسانية من الإنسان ، وكل ما لا يصدر عن الإنسان وما لا يدخل في ماله فهو غير موجود على الأقل بالنسبة إلى الإنسان .

وليس قريباً ولا مستغرباً أن نجى « رؤية » بريتون « على هذه الصورة » فالصبر كله .. كل المصر . كان حافلاً على شاكلة من كتاب وأدباء وفنانين ، أناس يشككون في كل شيء . ولكنهم لا يكفون بالثبات ، بل يحاولون البحث عن شيء . أي شيء ! وهكذا انتقلت ظواهر الاختراق وانتقلت معها أيضاً محاولات الانتشاء الانتماء إلى أي نظام أو تنظيم إنساني .. إلى مبدأ أو إلى مذهب أو حتى إلى شعار

في هذا الحو ظهرت أشعار « راسيه » ، أشعار ترى الخطية في كل شيء ، وظهرت أشعار « بودلير » ، أشعار ترى الشر في كل شيء ، وظهرت أشعار « إدجار آلان بو » ، أشعار هي الأخرى ترى الضباب يظلم كل شيء . وغير هؤلاء الشعراء ظهر أدباء قدقوا اليقين وحبوا ينشدون الخلاص .. « أنطويه مالرو » آباء البحث عن قدر الإنسان ، « جان بول سارتر » لازمة شعور مريض بالبنشاد .. « سيمون دي بوفوار » رأيت الناس جميعاً أنواعاً لا يجدية ، أما « كاسي » سيد العابثين فقد أطلق صرخته من فوق صخرة (سيزيف) .. « إذا كانت الغاية تبرر الوسيلة » ، فما الذي يبرر الغاية نفسها ؟ » .

وهكذا دعت الحاجة وألحت الضرورة إلى ظهور عظمى مثل « بريتون » يرشد السفينة ، لا أقول إلى شاطئ الأمان ، بل على الأقل إلى طوف النجاة ، وكانت (السيرالية) هي الطوف الذي أقبل به « بيرسون » لا إلى أفراد غرق ولكن إلى جيل ضائع . جيل حائر .. جيل يريد أن يتنى . ومن هنا كانت (علية) الدعوة (السيرالية) ، ومن هنا أيضاً كان ارتباطها بالحركة

(الشيوعية) ، فرغبة (السيرالية) في دعم السلام وجهودهم المتواصلة من أجل تسخيمه ، هي التي حثت بهم إلى الإيمان (بالجبلية) منهجاً ، (والماركسية) نظرية ، (والشيوعية) تطبيقاً ، وهي التي جعلتهم يتحدون من هذه العناصر جميعاً نقطة ارتكاز ، وقاعدة انطلاق ، ارتكاز على الإنسان ، وانطلاق إلى العالمية وهذا هو ما جعلهم يرفضون شعار «الينين» : «أصلدنا العدة لقيام الحرب الأهلية» ، ويفضل أهلوا العدة لقيام الحرب ولكنها لم تكن الحرب الأهلية ، وإنما كانت الحرب الإنسانية التي فجرت روح الثورة في ضمير كل إنسان .

ولم يكن «يريتون» وحده هو الذي أُنقذ (شرف الشعراء) فحاجب عامي ١٩٢٠ ، ١٩٤٥ ، ولكنهم كانوا جماعة كبيرة من المثقفين من أمثال «السيرالية» ، وصحيح أن هذه الجماعة انحصرت على ثلاث المثقفين من فلاسفة ، وشعراء ، ورسميين دون أن تمتد لتشمل الجماهير العربية ، فضلاً عن الطلبة من رجال العلم والقادة من رجال الدولة ، لذلك أحس «يريتون» بضرورة العمل على تمكين (السيرالية) وتدعيمها لكي تصبح أقوى تأثيراً وتوسع انتشاراً ، وذلك عن طريق المؤلفات الأدبية القائمة على مبرج علمي ، المستندة إلى أصول نظرية وأسس عامة ، (السيرالية) في مرحلتها الجديدة لم تعد ما كانت عليه من قبل .. مجرد حركة أدبية من بين الحركات الأدبية الأخرى .. ولكنها أصبحت الآن مذهباً معروحاً له تأثيره الفعال على المجتمع وعلى الفكر والفن في هذا العصر

أما كيف حدث ذلك ، أهني كيف انتقلت (السيرالية) من مجرد حركة أدبية مباشرة إلى مذهب فكري عام ؟ أو بعبارة أخرى كيف انتقلت من وضع الفرد إلى حالة الثورة ؟ لهذا ما سآءه الآن من غلال تبثنا لليونان. (السيرالية) التي أسسوها «أنتريد يريتون» .

استكشاف العالم الجديد :

الذي لاشك فيه أن كل من قرأ في عام ١٩٢٤ وفي شهر ديسمبر على وجه التحديد ، كتاباً بعنوان (ثورة السيرالية) قد أصيب بصدمة بالغة لم يبق منها إلا على اكتشاف عالم جديد ، نو طريقة جديدة في رؤية العالم ، فقد غطت غلاف المكتب ثلاث صور صغيرة الحجم لحصة عشر شاباً هم ثوار الشعر الجديد . وتحت هذه الصور كتبت العبارة التالية . «لا بد من الوصول إلى إعلان جديد لحقوق الإنسان» .

وبعد هذه العبارة نجي « مقالة قصيرة تطالب الشعر بأن يحاطب النفس ، لا العقل ، وأن يثير الإحساس بالجمال والخيال متحطياً جلود المنطق العادي والحياة اليومية ، وأن يعمل على تحرير الكليات والصور والمفاهيم من قيود المفرد اللغوي والإطار التقليدي ، تاركاً لجمال مفتوحاً أمام عالم الأحلام ، بكل ما فيه من علاقات لا منطقية ، وأشكال لا واقعية ، واضعالات تلقائية ، وجو لا هائي غريب . فالعقل للباطن هنا أهم من العقل الواعي ، والشعر أبلغ من الوعي ، وعالم الأحلام أصلى بكثير من أرض الواقع ، من هذا كله ، ومن كثير غيره ، يمكن أن تتجسم لدى الفنان (السريالي) عناصر الأثر والإدهاش ، والفكرة على بساطتها الصلبة لتقاجة والمرة في الشعور ، وتُسجراً وهذا هو نلهم تحميم المعايير الجمالية الثابتة في ذهن المثالي ، وتشتت الجسود (الاستطيق) الذي يسيطر عليه ، وإيقاظ مكانن القلة الطفولية فيه (لاستشكاف ذلك العالم المصيب) .

والذي يعني الآن هو أنه من بين هؤلاء الثوار الخمسة عشر برز اسم الثلاث الأكمير «أنثريه بريتون» ، الذي اشترك مع ثائر آخر مهم هو «فيليب سورو» في تأليف كتاب (المجالات المضاطبية) الذي كان بحق هو «إنجيل» الثورة . فيه وضع «بريتون» عبارة فكره وغلظة بماره ، وفيه شرح للمفهوم في إبداء إحساس القارئ بالجمال وتحطيل إحصائه بالأشياء ، حتى يستند على رؤى جديدة للعالم أو طرائق جديدة في رؤية العالم ، وفيه أنشأ عبر عن حلمه الثوري الجميل في أن يوفق بين إرادة الثورة وروح الشعر ، لأنه إذا لم يكن الواقع شعراً ، فإن مهمة (السريالي) تظفر في إحالة الشعر إلى واقع .

وقد كان هذا الكتاب هو فاتحة اللقاء الكبير الذي تم بين «أنثريه بريتون» ولوى أراجون» ، والذي أصبحا بعضله جناحا الثورة (السريالية) وروحها الخفايا ، الأول في باريس ، والآخر في موسكو . وبمعدنا تولد صبور اليانث (السريالية) . أما (للابستمو رقم ١) الصادر بتاريخ ١٩٢٤ فيه تم تعريف (السريالية) بأنها «آلية نصية بحتة يمكن ، من طريقها التصير مواء بالفعل ، أو بالقول ، أو بالكتابة ، أو بأي طريقة أخرى من الحركة الحقيقية للتصكير) ومن هذه العبارة خرج المصطلح المشهور بأنها : (إبلاء الفكر في غياب كل رقابة يعرضها للعقل ، وهي خالية من كل الأفكار الجمالية أو الأخلاقية المسقة أو الميتة) .

وعلى الرغم من وضوح هذا التعريف فإنه ليس بالتعريف الجامع القانع على حد تعبير المناطقة ، أعني التعريف الذي يجمع كل أطراف المظاهرة ويعتج ماعداها من المحول في

لطاقها ، فهو لا يحدد تماماً مفهوم الحركة (السريالية) بقدر ما يتسع ليشمل كثير من هم ليسوا من أتباع هذه الحركة ، من هؤلاء مثلاً (الرومانسيين) الألمان فضلاً عن «بودلير» ولوتريامون ، وأفرد جبرى ، والمركز دى صادره . لذلك كان لا بد من إصدار البيان (السريالى) الثالث أو (الماتيسو رقم ٢) فى عام ١٩٣٠ والذى أضاف فيه «بريغون» ماسماه (الشيعية الحقيقية) وما اعتبره (إصلاح الجوهر الإنسانى بفصل الإنسان ومن أجل الإنسان) . فصر أن هذا التعريف هو الآخر شامل وعام ولا يحل محل (السريالية) حركة واضحة المعالم محددة البنى ، بقدر ما يعطىها دعوة مفتوحة وقادرة على استجابه رجاءه السليسة ؛ وعطاء الاجتراح ودعاة الأخلاق بل ورجال الدين ، لذلك كان لا بد من إلقاء الضموم (السريالى) والأخلاق النهائية على ما يعنيه وحسم التردد القائم بين تسميته (بالسرياليزم) أو (السرياليزم) أى ما فوق الواقع وما فوق الطبيعة ، ومن هنا كان صدور البيان (السريالى) الثالث (الماتيسو رقم ٣) فى عام ١٩٣٢ ، والذى تبلورت فيه (السريالية) ماهية وتسمية من حيث هى حركة متكاملة تقصد إلى إحداث توارث نسوى لدى الإنسان ، بين جوانب النفس الشعورية وجوانبها اللاشعورية ، بعد أن طغى الواقع الخارجى على الحرية الداخلية وانعكس ذلك على الأفراد فى صورة الفزوات العصبانية التى اجتاحت جيل هذا التطور من أطوار الحضارة الغربية .

وهذا ما عبر عنه «بريغون» بقوله : «إنها - أى السريالية - تتجه إلى إبراز الواقع الباطنى والواقع الخارجى باعتبارهما عنصرين يفيضان مخروج من الاتحاد . فهذا الاتحاد النهائي هو الهدف الأخير (السريالية) » . فذلك لأننا توهم باستمرار على الواقع فيما فوق الواقع إن صح هذا التعبير ؟

هذا (المتكافؤ) الواقع الذى يملو على كلا الواقعين .. الواقع الباطنى ، والواقع الخارجى ، هو الإيمان بحقيقة طوية تصير عنها الكائنات التعبيرية ، وتتخذ سبيل الوصول إليها . الفكرة المتحررة التى تمنحنا حدود المطلق العادى ، وتعمل بغير ملق الحياة اليومية ، الحلم الدال والقادر على إمدادنا بحقيقة أصلى فى غياب كل رقابة عقلية أو اجتماعية ، التعبير التلقائى الخال من كل فكرة جمالية أو عقلانية مسبقة ، والذى يحاول أن يفتح الطريق أمام النفس لتقبل المفردات الجديدة والمؤثرات الجديدة ، بل وكل ما هو جديد يساعد على (استكشاف العالم الصحيح) ، ويحدث لنا نوعاً من الهزة فى الوعى أو الشعور

ومن هذه المصانف جميعاً خرج التعريف الروحي (السيرالي) والذي نجده في دائرة المعارف الفلسفية ومؤاده : (تحدد السيرالية على الاعضاء حقيقة علوية لبعض الكائنات الصورية التي لم يكتسبت إليها حتى الآن ، وفي فترة الحلم ، وفي الفكرة المتحررة . وهي قبل إلى التخليص تماماً من العمليات الآلية العسية ، وتأخذ مكانها لحل المشكلات الرئيسية في الحياة)

أمام المطلق (السيرالي) :

ولكن .. هل يجح (السيراليون) حقاً في التكتل بين التقيض والخروج بمركب جديد بعيد التوازن النضوي ، وتحقيق التكامل الاجتماعي ، ويضع أمام الفكر والفكر آفاقاً أكثر عمقاً وأبعد مدى ؟

يقول « بريون » : « إن الرغبة في المعرفة لا حدود لها ، والرغبة في الوصول إلى أعلى درجة حيث الواقع وما فوق الواقع متحدان في حقيقة واحدة ، هي الأخرى رغبة لا مثيل لها ، فالحكمة عند « بريون » شيء أكثر من مجرد المعرفة ، والحقيقة أهم بكثير من مجرد الرغبة ، وروح الشعر أو الموسيقى أنسى بكثير من الشعر نفسه أو ألحان الموسيقى . وقد يكون « بريون » على حق في كلسته هذه ، ذلك أنه استطاع أن يجعل من (السيرالية) لا مجرد نظرة ولا نظرية ولا حتى اتجاه ، بل جعل منها نظاماً مشروحاً تماماً كتداه الحرية ، وحاجة روحية تماماً كحاجتنا إلى الحرية .

والواقع أن أوجه النشاط المختلفة التي يمارسها الإنسان ، لم تتخذ أبداً مآخذ الجهد ، أو لم ينظر إليها على أنها في صحتها حقيقة روحية . وهكذا لم يستطع أي فنان أو شاعر ، أو أي عاشق ، أو فيلسوف من التعرف على ذاته ، أو من هرب المساق التي تبعه عن ذاته ، ومن هنا حدث الصدع النضوي ، أو الفتح الروحي ، وما ترتب عليه من حالات الكتابة والنضاسة والسأم فضلاً عن ظواهر الغربة والغربة والاضراب . وكان من الطبيعي أن تظهر فلسفات تعمد العمل ، لا العمل من حيث نتائجه المادية ولكن من حيث التعبير الروحي الذي ينطوي عليه ، فإذا نظرنا إلى أي عمل من الأعمال نظرة سطحية وجدنا أنه بنسباً أنفساً ، وأن التمثل بقودنا إلى معرفة حقيقتنا الداخلية . ولكن إذا نظرنا إلى الأغنياء نظرة أكثر عمقاً وجدنا أن العمل يتخذ من الجهد المبدول وسيلة لقد الصلة بيننا وبين أنفسنا ، في حين أن التمثل ليس إلا نوعاً من العزلة التي تتم عن الأثرة ، ومن هنا كانت القيمة الجوهرية للعمل ، أي للعمل باعتباره

جوهره الحقيقي وهو الجهد المبدول . ومن هنا أيضاً كان السبل الحقيقي العميق هو هذا الذي يرتبط ارتباطاً لا انفصام له بمعرفة الإنسان لذاته ، ومن هنا أيضاً كانت المعرفة والعمل شيء واحد أروهما وجهان لشيء واحد .

وهذا ما عبرت عنه الفلاسفة الروحية التي ظهرت في طوابع هذا القرن وتمثلت في آراء كل من « هنري برجسون » ، « موريس بلوتل » ، « ليون برشبيك » ، « ولم تكن (السبرالية) إلا التعبير الفني والأدبي عن هذه الفلاسفة ، وكيف لا والمعرفة التي يبحث عنها « أندريه برتون » ليست تلك التي نهم على سطح النفس أو سطح الأشياء ، ولكنها المعرفة التي تحدث تحويلاً عميقاً في داخل نفوسنا ، وتبني تطوراً حقيقياً في صميم دواتنا ، وبذلك تولد الحكمة التي ليست هي مجرد المعرفة .

وعلى ذلك فإذا ما واجهت الإنسان لحظة تلاقت فيها كل أوجه النشاط الإبداعي ، من الصوت في الموسيقى ، إلى اللون في اللوحة ، إلى اللون في الشعر ، إلى الإيقاع في الرقص ، إلى التعبير في الأدب ، إلى الحال في الكلمة ، فإن هذه اللحظة ليست هي الحدس الفلسفي ، ولا الوعي الفني ، ولا الكشف الصوفي ، وإنما هي باختصار المطلق (السبرالية) .

(والسبرالية) حل عكس الكثير من الحركات الفكرية ، ليست مهجاً محدداً ولا هي مدعب مغلق ، وإنما هي حل عكس ما فسرنا الكثيرون مسيح مرن ومذهب متفوح ، تُعنى بحياة الإنسان الواقعية ، كما تُعنى بالتجديد المستمر للحياة ، وهذا هو معنى قول « رامبر » « يجب أن يظل الإنسان جديداً باستمرار » . ومع ذلك (فالسبرالية) لا تُعنى أنها استحدثت حقائق جديدة ، فكل ما أضفته من حقائق كان قائماً بالفعل ، إلا أنه لم يكن معروفاً . (والسبرالية) فوق هذا كله تتصل بوجود الإنسان مكتملاً وبفكره وقطعاً متماهلاً ، ولا عجب بعد ذلك من أن تتحول (اللا أخلاقية) للفظة في (السبرالية) إلى نوع جديد من الأخلاق ، (واللا أخلاقية) هنا ليس معناها التمثل والانعلال ، وإنما معناها الأخلاق التقليدية والوقوف منها موقف الرافضي باستمرار .

ولعل هذا الموقف يشبه إلى حد بعيد موقف الفيلسوف الألماني « نيتشه » ، فإن ما يسميه « نيتشه » (أخلاق السادة) يسميه « جورج باتاي » (أخلاق السيادة) وبذلك يختلف « باتاي » مع « نيتشه » ، ويختلف أيضاً مع (السبرالية) ، فهو يعمل من حياته الواحدة اثنين أو ثلاثة ، أو هو يمسى آخر يجرى حياته إلى ثلاثة جوانب - السياسي ، والفكري ، والشاعري - وبذلك

يعود إلى حالة الانقسام الروحي وما يتخلف عنها من مآم وملل ، واغتراف ، ويعيد بمسافات طويلة عن لحظة المطلق التي تؤمن بها (السريالية) ، والقي هي جوهر روحها الملمس

التصير عن قصيب

وعلى ذلك (السريالية) وجود وفعل ، وإذا كان «بريتون» قد تردد في البداية بين تسميتها (بالسرياليزم) أو (السريناتوراليزم) أي (ما فوق الواقع وما فوق الطبيعة) فلأن كان يجمع في واقعها الطبيعي ، أوليته الواقعة بين فكر «ماركس» ، وشر «راسبو» ، ولأن الواقع هذه لا يتفصل عن الإمكان ، والزمن لا يسقط عن الالتهام ، والمادة المائلة لا تبعد كثيراً عن الخيال . كان هذا هو السبب في حرص (السرياليين) على البحث عن أشكال غريبة أو ما يطلقون عليه (التصير عن العجيب) ، وما يستحدثون في سبيل الوصول إليه الكتابة الآلية ، والرسم الآلي ، وما يعرف عندهم بأسلوب التوليف . وهذا ما عبر عنه «أندره بريتون» (قلنا عن جورج فلامان) بقوله : «لقد بدأ لي ومازلت أعتقد بأن سرعة التفكير ليست أعظم كثيراً من سرعة الكلمات ، ومن ثم فإنها لا تزيد من انطلاق كل من اللسان أو القلم . ولقد كان في ظروف كهذه . إنى بدأت أملك حصص من الورق بالكتابة ، وأنا أحس بحقار شديد لما قد يكون لهذه الكتابة من قيمة أنية » وهذه الطريقة كانت تكون الكثير من العمل (السريالية) مثل : (الخطاب الذي لصق من زوايا ثلاث بمسكة) وه الأمانة المتفانية التي أكلت الحيز للثلاث الألوان ، وه اللسان ذو الأجمة الذي أغرى الطائر المحبوس ، وقصيدة «بريتون» نفسها (شجرة الكرر الصغير للصوت من الأراب»

فالقصيد (السريالية) ، كما بين لنا نقاد هذه الحركة ، ليست بالقصيدة التي عرفها بهذا الاسم ، والتي تعارف عليها النقاد والشراء ، منذ العصور الأولى للأدب ، وإنما هي نصوص متائرة ما وهناك ، لم تكن إلا استجابة للإحاح الفوري الكاسية في بواطن اللاشعور ، ورجعها للملحة في أن تطوف فوق السطح ، فهي تمثل استجابة لوفية سيكلوجية ، دعت إليها الحسنة ، وألحت عليها الضرورة ومع ما يعودها من طابع التقليدية ، فإنها قد أثرت تأثيراً الأدي ، بفضل إصنافها المتشعبة في مضمار اللاشعور ، وآثاره للتعبئة على الآداب والفنون .

خذ مثلاً هذه الأبيات الشعرية من قصيدة «إيلور» السريالية ، المسماة (الزمرة الشعبية) .

« على امتداد الحوايط

« حيث تصلح الموسيقى .

« وقد انجبت بأذانها النحاسية نحو النور

« رأيتها تنتظر للناسفة للسترية .

بالخوف من النوم والرمد والأمطار .

فالصور المتلاحقة في هذه الأبيات غير متكاملة ، ومهمة الناقد في هذه الحالة امتكائها وتوضيحها للقارئ ، حتى يستطيع أن يستشف من وراء هذه العملية تكاملها (السمريال) . لها هي جوة الموسيقى تشتت الأذان بطب الألمان ، وهناك على امتداد الطريق تقف اللذة في انتظار صديقتها ، في يوم ملء بالنوم والرمد ، وينثر بسقوط الأمطار ، والصورة الكلية تعبر عن رابطة الحب القوية التي تغطي حواقي الطبيعة ..

وهكذا نجد أن الصور (السمريالية) في الشعر غير مترابطة ، وأنها لا تخضع لذلك الترابط المطلق الذي نجده في الأشعار الأخرى غير (السمريالية) ، وهذا ما عبر عنه التلاذ (السمريال) وأربادميره « في كتابه عن (السمريالية) بقوله

« حينما نترك لفظة الممثل للتصويرات المختلفة ، فإن اللغة سرعان ما تصبح طوع بئانا ، وسرعان ما تمحنا بخيوط مفصلة نتهدي بها وسط زحمة المشاعر وجلبة الأفكار ، حينئذ يحطم ذلك التلاحق التقليدي بين أشكال الكلمات ومعانيها .

وهذا الاتجاه هو بمثابة حجر الأساس لـ النقد (السمريال) للأدب الأوربي المعاصر ، وليس معنى هذا أن العمل الفني (السمريال) المراد فهمه حال من الترابط ، فهناك ترابط من نوع جديد ، إنه بالأحرى تراوحي بين المضمون الشعري ، والصورة الحية اللاذعة التي تفيض بالإنجاس للمكبوت ، والشاعر الفياضة المتدفقة من أعماق العقل الباطن .

لهذا كان للكلمات واللوحات التي تم بطريقة تلقائية معنى ومترى (سمريال) كبح ، يستطيع الناقد من وراءها أن يستشع وجود غيوط متباينة ، وانجذابات متشعبة سواء في الشعر نوفي الفن .

وحلى هذا النحو انتقلت الآلية في الكتابة إلى الآلية في التصوير ، فأبنا غنائنا مثل « ماسون » يرسم صوراً يترك فيها ويشتت تتجول دونما هدف حل للورق ، كأنها حقله الباطن هو الذي يحركه ، من ذلك مثلاً لوحة الشهيدة (الشموس النافضة) التي رسمها وفي اعتقاده أن

(العقل الباطن أكثر واقعية من العقل الواعي ، ومن التفكير المنظم الذى يتبع عنه فى التاليف خفاء عظيم) .

أما طريقة التوليف هذه فتتكون فى الأدب من كلمات مكتوبة على قطع صغيرة من الورق تجمع وتوضع جنباً إلى جنب ، وتتكون فى الفن من قصائد الصحف التى تجمع عن غير قصد وتتصلق بلا ت عمد ولا اعتساف ، ولقد برع «ماكس أوست» فى هذه الطريقة ، حتى أصبح أستاذ رسم الصور باستعمال طريقة التوليف

وكان لكتابات «سيجموند فرويد» تأثير كبير على جميع (السيريايلى) ، وكان «أندريه بريون» الذى درس الطب وتحصن فى علم وظائف الأعضاء على علم تام بالتفكير «فرويد» ، لمحاول بمهمة بالغة أن يبدعها إلى النظرية (السيريايلى) ، وبخاصة تضعيه للأحلام على أنها مخرج للطاقات العصبية والجنسية المكتومة فى طبقات اللاشعور . ومن هنا ظهرت فكرة الحلم كمادة أساسية فى كتابات (السيريايلى) ولوحاتهم ، كما ظهر اهتمامهم بالرموز الجنسية ، وللمعالجة المبرحة والمكتومة لموضوعات الجنس ، وليس أدل على ذلك من لوحات «يوفى نالجى» ، رينيه «مارجريت» ثم الفنان الشهير «سلفادور دالى» الذى تجر رسومه للأحلام أعظم رسومات (السيريايلى) للتفردة بهذا الاتجاه

والذى يمتد الآن من هذه الاتجاهات الغريبة والتعريفات الأكثر غرابة مما يتبدى فى هذه الأمثلة وفى أمثلة أخرى مثل فنان الشئ المصنوع من الفراء ، والتماز المبرتى الذى ترتبه سيدة ، وجدار الحائط المغطى بالريش ، والساعات الملتوية الملقاة على فروع الأشجار ، ويجدع العنقة الجميلة العارى الذى فرس فيه حد للموسى . الذى يمتد من هذا كله هو رغبة (السيريايلى) الأساسية فى التعبير عن الوجود للادى غير المطلق ، وفى تجسيم عناصر الإدعاش للفاعى والصمدية المباشرة ، وفى إظهار (الشئ- المصيب) والتعبير عنه بطريقة هى الأخرى من النوع المصيب .

ولذا فالتفقد (السيريايلى) ، لا يسعى إلى ترداد ما تطرف عليه السابقون ، أو التقليديون بوجه عام ، ولا يفتتح باللعيب والامتصاصات التى اعتاد عليها غيره ، ليردد الأثر واللمرودة ويطلق الأحكام للأثر ، مما حثى عليه الزمن ، وإنما هو فى تقيمه للأعمال الأدبية والفنية المعاصرة التى هى نبات (سيريايلى) خالص ، إنما ينجح منهجاً أقرب إلى الإبداع منه إلى النقد

بمعناه التقليدي ، فهو يكشف لنا عن مواطن الصور (السريالية) الخلاقة ، ويمر بنا من مرحلة ليصل بنا في النهاية إلى الصورة البليغة في تكاملها (السريالي) .
فذلك المراحل التي يمتثلها الناقد (السريالي) ، إنما هي إبداعية أكثر مما نقدية ، ومن هنا كانت الرابطة بين الناقد (السريالي) ، والشاعر أو الفنان (السريالي) ، رابطة عضوية للغاية ، وليست رابطة عضلية بأي معنى من المعان ، إنها رابطة لم نعهد لها من قبل في تاريخ الفن والأدب على مر العصور .

نظرية المجال (السريالي) :

ومعكنا فإن (السريالية) تختلط بالعجب أو الغريب الكامن فينا ، والذي يحجب الكشف عنه في الحال ، يهيك عن مناهج العلم وأقنية المنطق ، لأن اكتشاف هذا الشيء العجيب أو الكشف عنه هو عبارة المصور على جرأتهم فكره يصيب الإنسان بمقتضاها قابلاً للدوبان ، تماماً كما ينوب في الأشياء التي يراها دويان الجليد .

هذا الامتزاج بين الواقع والفكرة الخيالية أو المتخيلة ، هو الذي يبهمة الفيلسوف الفرنسي «جان فال» عند الشاعر الإنجليزي «وليم بليك» .. فالشاعر الإنجليزي يفرض بإلحاح تطيق الأشكال الجامدة ، أو الأسطر الجاهزة ، على كل ما هو شاعري أو شعري ، لأن روح الشعر شيء ، فينا ، في أحوال نفوسنا وطينات ضائرنا ، ومن ثم فإن الكشف عنه أو اكتشافه لا يتم بمحاولة منطقية تفرض عليه من الخارج ، ولكن بمجهود (سيكلوجي) عميق يتجاوز الواقع إلى ما وراءه .

ومن هنا كان وجه الفيلسوف الفرنسي «باشلار» هو القشاعة التي تتمكس عليها الفكرة (السريالية) ، فعند «باشلار» أن المجال يفلت من سيطرة التحليل النصي ، والمثل يتمرد على الفكرة المنطقية التي تحاول إرجاع المركبات إلى عناصرها الأولية . وعلى ذلك فهو يرى استحالة دراسة ظاهريات الشعر دراسة مستقلة عن العالم الخارجي ، ويؤيد بالتطبيق العام لفكرة المجال على كل من العالم المادي والعالم للروحي ، وهذا هو ما أكمله أحد رواد الشعر (السريالي) بقوله : «إن المجال لم يعد شيئاً في ذاته ، لكنه مجموعة من العلاقات التي توجد بين بعض القوى المنضبطة ، وسيحل المجال شيئاً عتيقاً على الجوهرة» .

وفوق هذه القاعدة المنطقية يقوم بناء (الليتاغيزما السريالية) ، هم يتكلمون عن المجال

باعتباره الحقيقة الكونية التي تسمح على السرعة بين القتل والادة .. بين الواقع والخيال . بين الشكل والمضمون . بين الكلمة والصورة . وهم يقتضون بالجمال السلوك التقاليد التي تألف من مجموعة الكلمات والصور التي تصدر عن أحد الميول ، أو إحدى الرغبات . وعلى ذلك فإذا كان (السبراليون) يترجمون شعراً هذا الحلم الذي فسره « فرويد » على أنه رؤية خاصة لمنايا الخيال ، فإن الأمر لا يتعلق بحلم عادى أو حلم مأكوف ، وإنما يتعلق بقوى الصورة الصادرة عن الرغبة . وقد شرح « أفريد سوي » في كتابه إلهام عن (سوسولوجية السبرالية) ، كيف أن المصنع (البورجوازي) يقضى على حركات القهر والحجر والالتزام بمحاولة امتصاصها في حين أن (السبرالية) بحث جاد في قوى الخيال . ومعنى السبرية

وتلقائية الفعل وسط عالم محكوم عليه بالصوص والآلية والاستغلال

ونعود إلى فكرة الصورة لنجد أنها أهم عناصر نظرية الشعر (السبرالية) ، فهي مرغوبة في ذاتها ، وهي سبب وشئ ، ثم هي حقيقة ونظام طبيعي ، والشاعر أو الرسام (السبرالي) عندما يذهب لأحد الميول ، أو إحدى الرغبات ، وما يصدر عنها ويعبئ بها من صور ، إنما يحرص على إدخال الخيال في الواقع ، رغبة في الوصول إلى (الحقيقة للكلمة العامة) التي هي غاية الإنسان (السبرالي) .

وبعد الصورة نجى الكلمة ، فالسبرالية لا تسعى فقط بتجديد الصورة ، ولكنها تسعى إلى حوار ذلك بتجديد اللغة ، وعلى ذلك سمت الكتابات (السبرالية) صعباً جاداً وصادقاً نحو منال الكلمة وأصول اللغة ورغبة في إعادتها إلى حياتها الحقيقية ، وحياتها الحقيقية في أن تصدر عن الذات لتصر عن الشعور ، لا أن تستق من المطبخ والقواميس ، ظلمنهم والقواميس ، إن هي إلا تواييت لمعنى فيها الكلمات وتلصق فيها اللغة ، بدلا من أن تكون أدوات حية في معركة الصبر ، وهذا ما صرح عنه « أنتوني بريون » في (للمنايسو) الأخير بقوله : « شعرا أنفسكم بقدر الإمكان في أشد حالات الاقمار ، جردوا غيرتكم ومواهبكم وعبقرية ومواهب كل الآخرين من أي تقليد أو نظام ، قولوا لأهسكم إن الكلمة وسيلة من أهم الوسائل التي تصلكم بكل شيء . اكتبوا بسرعة ومن غير أن تحكروا في موضوعات جاهزة ، اكتبوا بسرعة لا تحفظون معها شيء ولا تقرأون بعدها ما كتبتموه . إن اللغة قد أعطيت للإنسان لكي يجعلها إلى عادة (سبرالية) » .

يجب تغير اللعبة :

ولكن الثورة (السيرالية) لم تقف عند حدود المصادقة بضرورة تجسيد الصورة وتجديد اللغة باعتبارهما جينسى التعبير . الصورة في ميدان الفن ، والكلمة في ميدان الفكر ، ولكنها تحملت هذين اليمينتين إلى حيث الحياة والإنسان ، طالبت بضرورة تغيرها وضرورة تناولها بالتجديد .

ولقد عبر «أندرية بريون» عن هذا المعنى بقوله : « يجب تغير اللعبة ، وليس مشاهد اللعبة » ، وهو يقصد باللعبة الحياة ، أما مشاهد اللعبة هي . البشر ، والفكر ، والفن ، والرأس ، والعناء . وهي مشاهد لا ينتظر إليها « بريون » على أنها قطع ديكور ، ولكن على أنها عناصر (لوح إنسانية) على نحو ما يستخدم اصطلاح (فوق الواقعية) ليعبر به عن (السيرالية) . هذه العناصر التي تنق بها من «كل من» كوردج ، وهنري يارو ، وإدجار آلان بو .. أليست هي أيضاً عناصر (سفينة راسو السكرى) ، (وتسريح بينجان الحزين) ، (وأرضي الهوت الخراب) ؟

إن الرؤية (السيرالية) سواء كانت خيالية أو أسطورية فإنها تصل دائماً إلى المسحوق الروحي أو (اليتافيزيقي) ، والشاعر (السيرالي) إذ يعدل إلى العالم غير المألوف ، لما ذلك إلا ليجعلنا نراه أو ليجعله مرقياً بالنسبة للجميع ، ثم هو إذ يقف بين الموت والحياة فلائه إنسان واقعي ، وإذا دخل في الواقع وجدده فلكي يقف بها فوق الواقع ويمود ليطل منه على الإنسان .

وإذا كان معظم القاص قد أنشأوا « بأندرية بريون » (أباً للسيرالية) و(أولاً لنظريات أدبية) و(كاتباً نثرياً من الطراز الأول) ، فلا ينبغي أن ننسى أن «أندرية بريون» كان إلى جوار هذا كله شاعراً كبيراً . بل كان شاعراً فوق العادة . وليس أدل على ذلك من أنه طالب الطب « أندرية بريون » عندما أهدى إلى الشاعر الكبير «أبولينير» قصيدته الأولى التي تأثر فيها «بالألمانية» ، تنبأ أبو الشعراء للشاعر الناشئ بمستقبل كبير في ديار الشعر ، وبعدها تعارفا ، ولكلما كانا وظلا علوين يحترق كل منهما الآخر ، على حين احتفظ «بول فاليري» بالمسافة القائمة بينه وبين «بريون» الذي صادق «جاك فلافيه» كأعشى وأروع ما تكون المصادقة . ولكن «فلافيه» لم يلبث أن قُتل وفق مصرعه فلم يخفر «بريون» كله أبداً ، كما لم

ينس موت «أولئذيه على الإطلاق .

نعم فقد كان «أنثريه بريون» يكره الموت ويفضه ، كماشد ما يكون الشخص والكراهية ، حتى أنه لفرط كراهيته للموت مسمى (شاعر الموت) ولعلنا لا نملك الآن بعد أن مات شاعر الموت إلا أن نردد قول دجوليان جراك : «إن «بريوت» عطل من أبطال المصير بل لعلنا لا نملك إلا أن نصيب إلى قول الناقد الفرنسي قولنا : «وسيقطع بطلا من أبطال المصير» لأنه حمل هم الثورة وقدرها كما حمل هم الثوار ومصيرهم وإذا كان في طوابع الثورة قد وجد مع زميله «بول إيلوار» ولوى أراجونه في الشيوعية خلاصاً جديداً للإنسان ، ثم عاد وانسحب من الشيوعية تنظيمياً ، إلا أنه ظل تقضي الفكر يرفع راية الحرية والكفاح ، ويث القيم الإنسانية في أحافق الإنسان ولخصير المصير .

هل السريالية مستقبل ؟

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن هو . هل نستر (السريالية) بعد وفاة زائدما الأكبر ،

أوهل (السريالية) مستقبل ؟

أغلب الظن أن (السريالية) لم يعد لها حاضر حتى يصبح لها مستقبل ، فإن باحث قيام الثورة (السريالية) لم يعد لها وجود ، وإصرار فيلسوفها الأكبر «أنثريه بريون» على أن يحصى بها إلى آخر نتائجها المنطقية ، ضم ملصقت إلى حركة الواقع وحسبة التاريخ ، كل هذا وكثير غيره كان من شأنه الإغراق في الواقع الممنطل على حساب الواقع الخفاري . وإيقاف الحركة (الديالككتيكية) التي بشر بها «أنثريه بريون» ، وما ترقب على إيقافها من العجز عن التحرك بين التقيضين ، ومن العجز أيضاً عن الوصول إلى المركبة منها أوالواقع الجديد . ذلك الواقع الذي حققه العقل (المجسط) وعجز عن تحقيقه العقل (الباطل) .

فإذا كانت (السريالية) قد ازدهرت في سنوات ما بين الحربين ، وبخاصة في السنوات الأخيرة التي بدا العام فيها وكأنه في حالة من الشلل التام العقلي والروحي .. فالكل خائف ، والكل مذعور ، ولا خلاص هناك ، ولا أمل في الخلاص . فالقوى الناشئة على الأبواب والحرب العالمية تهدد كل إنسان ، أقول إنه إذا كانت (السريالية) قد ازدهرت في هذه السنوات التي طعنها القلق ومزقتها التوتر ، إذ قسمت للناس ميولات الثورة على الواقع الخارجى

بالانصراف عنه ، كما جعلت لهم قرص المروبي إلى عالم آخر قوامه الخيال والأحلام فإنه بقيام الحرب ، وسقوط باريس ، ونهيد النازي للعالم كله ، لم يعد للسيرالية ما يبروها ، باعتبارها حركة سلبية تعالَى في الاتجاه الانطوائى ، وتحرص على إبراز معالم التجربة اللاشعورية وتقطع صلتها بالواقع الاجتماعي والعالم الخارجى ، وهكذا كانت (السيرالية) هى أولى ضحايا الحرب كما قال « فلانجيان » ، وكان لزلماً على مفكرها الأحرار من أمثال « أراجود ، وإيلورا ، وكلودوى ، وبيكاسو » وغيرهم من أن يفتصلوا عنها ويطنوا هودتهم إلى الاعتراف بالواقع الخارجى ، والاشتراك في حرب المقاومة ، والانتصار للقيم الاجتماعية الخلاقة ، والالتزام الواهى بقضايا العصر .

وهكذا عاد الفن التجريدى « فن بيكاسو ، ويراك » ، كما عاد الفكر الوجودى « فكر سارتر ، وكامى » ، عادا ليحتلا مكانهما المقتضى وسط حاس المحمود وتقديره ، فإن روح الثورة الفوية في الفن التجريدى والفكر الوجودى لما أنقذت نجيهاً عن روح العصر ، وأكثر تحريراً لشعوب العالم من هروب (السيرالية) إلى أرض الأحلام في دنيا من صنع الخيال .

الصرخة السابعة

« أنسريه مارو »

سارق النار .. وعاشق الأفكار

« إن الالتقاء ببعض الأفكار ، يكون حاضراً نجياً
حضور الكائنات ، ولقد التفت في مصر بلك
الأفكار التي ظلت أحياناً طويلة لتتظم تفكيمي
من الخلق والمعرفة الأولى ولدت من أين المول »
« أنسريه مارو »

« لا يظهر الإنسان عظمته حين يلمس طرفاً واحداً ، بل حين يلمس الطرفين معاً في آن
واحد ، ويشغل كل ما يقع بينهما من فراغ »
لو أن هذه العبارة التي قالها الفيلسوف الفرنسي الشهير « بليريسكال » ، منذ ثلاثة قرون ،
انطبقت على إنسان في عصرنا الحاضر ، لما كان ذلك الإنسان سوى الفيلسوف والروائي والفنان
والمناضل القوي . « أنسريه مارو » ، الذي شغفه الثقافة الفرنسية العالمية الإنسانية ، في
مثل الشهر الذي ولد فيه منذ ثلاثة أرباع قرن من الزمان (٣ نوفمبر ١٩٠٦) عاشها بالطول
والعرض والعمق ، لمس الحياة فماش فيها ، وأمس للوقت فمعرته بل وعاش فيه ، ولكنه
كان أروع من غيره ، لأنه استطاع أكثر من غيره أن يحمل من الإنسان المخلوق ذلك ، ذلك
الفساد الخلاق الخالد ، الذي يحاول باستمرار أن يطرح على ذاته ، وأن يتنصر على الكون ، وأن
يقبض على المطلق ، بجميع يديه ، فإذا كان من شأنه أن يفلت من عالم القصاص والقدر ،
إلى عالم الوحي والحرية ، وهنا معناه أن تنصير الإنسان على الكون ، كما يتحقق عن طريق
(الإبداع الفني) ، فند « أنسريه مارو » أن ذلك الطابع الإنساني الخالد ، هو المظهر الأوسع
لعظمة الإنسان !

إنجيل الفن وإنجيل الثورة :

أجل .. لقد عرف ذلك الكاتب المذيق الذى أدرك تمام الإدراك ، أنه لا محالة دائق الموت ، كيف يتزعج من الطعام أغنية الكواكب ، وكيف يمهّد بظك الأغنية إلى الأجيال القادمة ، عساه أن تتردد على مر العصور ، وستظل اليد البشرية تسجل ما شاء لها إبداعها من صور حية ، ولكنها كما قال « أندريه مالرو » « ستظل تنترق حركاتها الخائفة اهتزازة من بشر بكل ما كلفه (الإنسان) من قوة وعظمة وشرف » ١ .

حقاً لقد استطاع « أندريه مالرو » الذى ظلنا نأدى طوال حياته لإنجيل الثورة ، أن يهتدى أنشراحاً إلى إنسانية أعرق لـ « إنجيل الفن » ، وأن يصرخ بأعلى صوته : « حينئذ يُجد فن ، غلابد من أن يكون نحة إنسان متحرر ومستصر » ..

ورحلة حياة « أندريه مالرو » طوال ثلاثة أرباع قرن من الزمان ، هي رحلة كتابة هذين الإنجيلين . « إنجيل الثورة وإنجيل الفن » ، فهو بحث الكاتب الذى لم يفصل أبداً بين الفكر والعمل ، بين الفن والتجربة ، بين الوجود والفعل ، فكانت كتاباته مطابقة لحياته ، وصلى مباشرة لإحساسه بهذه الحياة ، ولقد انصهت تجاربه وتجارب عصره لها ألف من روايات ، ولها كتب من مذكرات ، بل ولا مذكرات ..

غير أن عظمة كتابات « أندريه مالرو » هي أنها استطاعت أن تبين لنا ، كيف أن كل خالق فن ، ليس مجرد صدى لما يراه أولاً يحيط به ، وإعاً هو صاحب نظرة أصيلة يعطو بها على عصره ، حتى وإن كانت هناك علاقات تربطه بظروف هذا العصر

وحل ذلك وجدنا « أندريه مالرو » لا يستطيع أن يحكم على الإنسان ، دون أن يعطو على الإنسان ، فكان أن جعلت كتاباته بطلاقة عجيبة من الأوتان .. وثى الموت ، ووثى الحرب ، ووثى الثورة ، ووثى التاريخ ، ثم أنشراحاً .. وثى الفن ، ولم يكن من جميل المصادفة أن ظل « أندريه مالرو » ، خلال تطوره الروحي للشعر ، من أشد المصممين بالفيلسوف الألماني الشهير « نيتشه » ، فقد وجد فى ذلك « الإنسان الأعلى » الذى نادى به نيتشه أكبر غاية يمكن أن يعمل من أجلها الإنسان ، حتى لقد انتهى به الأمر إلى تجريد الإنسانية من كل ثرائها ، من أجل الإنقاذ بها تحت تقدم حلاً « الإنسان الأعلى » .

غير أن إيمان « أندريه مالرو » بالإنسان الأعلى ، لا يبنى تجاهه لتفظة الانطلاق الأساسية

في كل شخصيه ، ألا وهي الإنسان الواقعي الحي ، ذلك الإنسان الذي عرفه حتى المعرفة ، وخاصة من أجله للمعركة العنيفة الضارية ، وظل ينافع عن كرامته ، ويؤد عن حريته .
فالتقصية الأولى التي نعتد « أندريه مالرو » على عاتقه الدافع بها ، إنما هي قصبة الكرامة البشرية ، وإذا كانت هذه القضية قد انحلت على يديه طابع للأسماء (الليتيغرافية) ، حيث أدت به إلى تأمل واقعة (الموت) التي نجى ، فتحويل الحياة إلى (قصر) محض ، فقد عرف « أندريه مالرو » كيف يجد في (الموت) أكبر دليل على عبث الحياة .. وهذا ما فهمه في رؤيته (الطريق للملكي) بقوله :

« إن ما يرمى على كاهلي ، إن صح هذا التعبير ، إنما هو موقف كائنات ، أمي أن تدب في أوصالي المشيخوخة ، وأن يسو في دخلي كالسرطان ، ذلك الشيء الفظيخ الذي يسمونه بالزمان ، دون أن يكون في وصفي لاسترجاع أي شيء ممكن » .

فبعد أن إحساس « أندريه مالرو » بحث للمصير البشري ، هو الذي ولد في نفسه ذلك الشعور الحاد بضرورة العمل على تحرير الإنسان ، فراح يطعن أن الإنسان قد تحرر من كل (غائية) ، وأنه قد أصبح عليه الآن أن يبحث عن غاية في ذاته ، في دخيلة نفسه ، دون أن يضح نفسه لغاية خارجية ، ودون أن يربط ذاته بأي نموذج سابق ، وهكذا أصبح اهتمام كل (غائية) في الحياة ، بمثابة الشرط الضروري للعقل ، وهكذا راح « أندريه مالرو » يقنع نفسه إلى المعركة ، وانها من أن الإنسان يستطيع كل شيء ، لأنه هو نفسه ليس بشيء !
وإذا كان « أندريه مالرو » قد قال من صديقه الأكبر « شارل ديغول » ، إن « شارل » قد صاغت الحياة ، أما « ديغول » فقد صاغت القصر أو المصير . فلي وسعنا أن نقول عن هذا الكلام ، إنه صحيح كل الصحة ، تماماً كما صاغت الحياة « أندريه » ، « والمعرفة » مالرو 1

الجهتان : الحرية والارادة

ويكفي أن نشير إلى العزرات الكثيرة التي شارك فيها « أندريه مالرو » ، والحروب المريرة التي خاضها ، والتضاميات الإنسانية التي دافع عنها ، والمناسبات الخطيرة التي تولاهها ، وامتكاره لكل معاني الحب والطمح ، وكل ما من شأنه أن يؤدي إلى موت الإنسان ، لنترك على الفور كيف ربط بين السياسة والأخلاق ، عموماً أن يجد للسياسة مرة أخرى إلى حرمة القيم والمبادئ والمثل العليا . وكيف جمع في روافده باستعراؤه بين طرفين من الشخصيات .. من يريدون

استبعاد الإنسان ، وإدلال الإنسان ، ومن يرفضون كرامة الإنسان ، وشرف الإنسان ، لا كرامة الإنسان وشرف الإنسان داخل المجتمع الإنساني فصب ، بل كرامة الإنسان وشرف الإنسان أمام المجهول ، وأمام مصيره ، وأمام القوى الزهية التي تتحكم في هذا العالم والواقع أن أنثريه مالرو لم يستطع أن يتخلص من تلك (الأسطورة الثورية) التي سيطرت على خياله الشاب ، والتي رودته بذلك الحفرة الثورية التي مكنته من الوقوف على الكثير من العادج البشرية للواقع ، فاستطاع أن يظهرنا على الكثير من ضروب البطولة ، وأن يصبح أمام أعيننا في لوحات غنائية مدعشة ، عدداً غير قليل من الشخصيات الإنسانية للقصعة بحب الحرية ، والرغبة في النضال عن الكرامة البشرية ..

ومن هنا ، فإن تمجيد أنثريه مالرو للثورة ، لم ينحرف به يوماً نحو الفاشية ، بل لقد ظل مؤسداً لكل الإيمان ، بأنه مهما كان من ضمة الإنسان ، فإنه لا يمكن أن يكون مجرد وسيلة من الوسائل ، لغاية من الغايات .

وهكذا ألف الناس كلمات مثل : الضل ، والأمل ، والعظمة . والنبل ، والشجاعة ، فضلاً عن عبارات مثل : شرف الإنسان ، وكرامة الإنسان ، تخرج من لم أنثريه مالرو تسيل على قلبه ، وتبشر بخلاص إنسان من نوع جديد .

حق الحرب التي اشتبك فيها كالثوكان هو الذي أعطنا ، كاد يخوضها على مضض ، لمكرايته للحرب ، تلك الكراهية الشفيلة ، ولكن إذا كانت الحرب هي قتل الإنسان ، وإذا لم يكن منها بد لصيانة الإنسان ، فما هو أنثريه مالرو يصرخ قائلاً : « فليكن النصر طيف من يشعلون الحروب وهم لا يجهوننا .. »

وهذا معناه أن الأمل وولد الألم ، وولد للشجاعة في مواجهة القدر ، وحل الإنسان أن يترك أن كفاح الشر ، ومقلوبة القهر ، هما الصان لشفرة الإنسان وكرامة الإنسان .. ومن هنا نظر أنثريه مالرو إلى (الحرية) و(الإرادة) على أنها القيتان الرئيسيتان في حياة الإنسان ، حرية ضرورية للإبداع ، وإرادة لا حق منها إلا إنجاز الفضل . وانطلاقاً من هاتين القيتين عاش أنثريه مالرو كل ما عايشه من تجارب كثيرة وعظيمة ، استطاع فيها بعد أن يحولها إلى إبداع فني ، ليس من الصعوبة بمكان أن تفصل بين حياة هذا الإنسان وبين شخصيات مثل « جادين » بطل رواية (المنزلة) ، « وبيكن » بطل رواية (الطريق الملكي) ، « وجيوز » بطل رواية (قدر الإنسان) « وماتويل » بطل رواية (الأمل) ، « وكاستر » بطل

رواية (عصر الاحتضار) « وفستان برجي » بطل رواية (أشجار الجوف في الشجر) .. وغيرهم من الأبطال الذين ساروا في طريق الأمانة والمطلب إلى أقصى ملاءمة .
 أجل إن « أنثريه مالرو » لم يلبث أن اكتشف أن أكبر قوة يمكن أن تملكها الثورة إنما هي قوة الأمل ، لا قوة الكراهية ، ومن هنا بدت له الثورة عظمة حلم أكبر ، ييسر بقدرته الإنسان على الصراع ضد القدر ، وينبئ بإمكانية الوصول إلى امتلاك المطلق .
 وسرعان ما رجع « أنثريه مالرو » يسأل التاريخ عن معنى الحياة البشرية ، عما لا استجداء سر ذلك الوجود الإنساني الذي زاده إحساناً بالمعنى ، منذ أن فقد إيمانه بالألوهة ، ووجد نفسه وحيداً لا مدخل بينه وبين مصيره . ولم يستطع « أنثريه مالرو » أن يفتح بالعلم كتاباً روحية نهائية ، ولم يكن في وسعه أيضاً أن يحل من عبادة الخيال حلاً أقصى للإنسان ، فكان عليه أن يواجه مصيره كإنسان حر ، يعلم أنه لا محالة حائق الموت .

فكره هو للثورة :

حقاً إنه لا مناس من الكلام من حياة « أنثريه مالرو » قبل الكلام عن أدبه وفكره ، لا لأن حياته ممكنة على أدبه وفكره ، فكل هذا يمكن أن يقال في حديد من الأدباء والفنانين والفكرين ، يمكن أن يقال في أدب مثل « جان أنوى » ، وفنان مثل « جان كوكتو » وفكر مثل « جان بول سارتر » ، ولكن لأن أدب « مالرو » ، وفن « مالرو » ، وفكر « مالرو » ، يكون نسيجاً واحداً مع حياته ، بحيث نجد أن حياته هي حياة أدبه وفكره .
 ويبحث نراه في كل ما كتب سواء أكان رواية أم مذكرات أم تاريخاً للفن ، يحل الأحداث التي يتعرض لها إلى تاريخ ، أو بالأحرى إلى أسطورة ، بما في ذلك شخصيته نفسها ، فالتفكير عنده هو قول مادي ، كما أن القول عنده هو فعل أدبي ، وهذا ما جعل من « أنثريه مالرو » أسطورة بين كتاب هذا العصر ، بل أسطورة بين كتاب كل العصور .

وهكذا جاءت كل رواية من روايات « أنثريه مالرو » وليدة تجربة ، كما كان كل كتاب من كتبه ، ريب معاناة ، فكناية الأول (أشجار من ورق) ١٩٢١ الذي ألفه وهو بعد في العشرين ، جاء بعد التحاقه بعلمسة اللغات الشرقية ، وتخصصه في اللغة (السنسكريتية) ، وكان بمثابة أول محاولات كتحلي التجربة التقليدية التي تعطل بين القول والفعل ، والتي نجعل من القول فعلاً ، وصلاً يؤدي إلى التعبير في الواقع الحى . وروايته (غواية الغرب) ١٩٢٦

جاءت بعد اتصاله في بيته الأثرية في كمبوديا ، بالشوار الأمازيغ والعينيين ، واشتراكه في تأسيس حركة (أنام العتاة) وروايته (للمملكة العينية) ١٩٢٨ جاءت بعد انتقاله إلى الصين ، واشتراكه في نشاط (الكومنتاج) ، عندما كان (الكومنتاج) جبهة من القوميين والديمقراطيين والشيوعيين لتحرير الصين ، وبعد انفصاله عن (الكومنتاج) ، وعودته إلى فرنسا ، كتب ثلاثيته الأسبورية الشهيرة ، وهي (الغزاة) ١٩٢٨ ثم (الطريق الملكي) ١٩٣٠ ثم رواية (قدر الإنسان) ١٩٣٣ التي حصل بها على جائزة (جوبكور الفرنسية) ، واعتبرها النقاد أعظم رواياته على الإطلاق ، بل لقد أجمعوا على أنها مفخرة للرواية الفرنسية ، ومن أعظم الروايات التي أنتجها الأدب الفرنسي للعاصر .

أما روايته (زمن الاحتضار) ١٩٣٤ فقد كتبها بعد انتخابه رئيساً للجنة العالمية لمناهضة العنصرية ، وكان «هظرة» قد استول على مقاليد الحكم في ألمانيا ، وفتح معسكرات الاعتقالات النازية ، وسافر «أنثريه مالرو» إلى برلين بصحبة الأديب الفرنسي الكبير «أنثريه جيد» ، للدفاع عن المثقفين بتبشير حريق البرلمان الألماني (الريشتاج) وهي التهمة التي كان قد لعقها لهم «هظرة» . وراح «أنثريه مالرو» في هذه الرواية يصف بشاعة قتلهم في هذه المعسكرات ، ويصور حركة مقاومة التارية ، ويصرخ في وجه العالم : «إن الحوار بين الإنسان والتضيق ، أبشع من الحوار بين الإنسان والووت» .

وكانت رواية (رسم الاحتضار) من الأعمال الأدبية التي تبنّت بسقوط الفاشية ، كمذهب يتنافى مع الحياة الكريمة للإنسان ، وعلى الرغم مما فيها من مضمون نوري إلا أن الرواية لم تلجأ إلى الخطابة أو الدعاية ، بل احتضنت أسساً على الأدوات الفنية للرواية ، مثل تجسيد الشخصيات ، وإدارة الحوار ، وتشكيل اللوحات الخلفية ، وخلق الجو للملامح ، وتأكيد الحكمة الروائية .

أما روايته (الأمل) ١٩٣٧ فقد كتبها بعد نشوب الحرب الأهلية الأسبانية عام ١٩٣٦ وطوعه على رأس المثقفين الأوربيين للدفاع عن الجمهورية الأسبانية ، وتنظيم فرقة الطليان الأولية التي تطوعت لمقاومة الفاشيست الأسبان . ولقد دفعه إيمانه بعدم الفصل بين القول والفعل ، إلى الاشتراك في معارك عنيفة ، جرح فيها أكثر من مرة ، فقامت رواية (الأمل) قطعة فنية حية من أسسة النيران ، تصور حول ثورة الفلاحين الأسبان ، وتطعمهم إلى الكرامة الإنسانية ، بعيداً عن كل أنساب القهر والإذلال ، وذلك كله ، مصداقاً لإيمان

« أندريه مالرو ، بأن الثورة لا يكتمل معناها ، إلا إذا اتخذت لها أساساً من الكرامة الإنسانية .
والأ إذا عملت على تحرير الإنسان من كل ما هو غير إنساني ، وأى أدب لا يسعى إلى نصرة
الإنسان ، لا يمكن بالتالي أن يعيش في وجدان الإنسان ، وهذا ما عرّف عنه أحد أبطال هذه
الرواية بقوله : « لا توجد خمسون طريقة للقتال ، بل هناك طريقة واحدة فقط ، هي أن
تتصر ! »

ثم جاءت روايته الكبرى (أشجار الجوز في التسويج) وهي الجزء الأول من ثلاثة روايات
يعنوان (صراع مع الملائكة) لم يتسها « أندريه مالرو » ، من الحرب العالمية الثانية ، التي جند
فيها ، وجرح ، ووقع في أسر الألمان ، ثم تمكن من الهرب والاشتراك في المقاومة السرية . ثم
قيادة طرفة (الأتزان واللورين) ، التي أدمجت في الجيش الفرنسي الأول ، حيث تعرف
الكولونيل « أندريه مالرو » على الجنرال « شارل ديغول » الذي اختاره وزيراً للاستعلامات في
الحكومة المؤقتة التي تولى رياستها بعد تحرير فرنسا عام ١٩٤٥ ، ثم سكرتيراً للدعاية في حزب
« تجمع الشعب الفرنسي » الذي أسسه « ديغول » عام ١٩٤٧ ، إلى أن اعتزل « أندريه مالرو »
السياسة وصرخ للكتابة عن الفن ، إيماناً منه بأن تاريخ الفن هو تاريخ تحرير الإنسان ، وأنه
إذا كانت دائرة القدر والمصير التي تحكم على الإنسان ألا يتجاوزها أو يتخطى حدودها ، دائرة
حتمية لا مفر منها ولا هلاك ، فإنها « تعاني في ذات الوقت ، أن تسلم الإنسان بالوعي بحدّ
هو حريته ، فإذا لم تتحقق حريته على النحو الذي يرميها ، فيكفيه شرف المحاولة .
وهذه « أندريه مالرو » أن الفن يساعد الإنسان في محه من حريته ، خاصة إذا كان سلاحاً
فعالاً في تمهيق وهي الإنسان سواء بحرته أو بمعصمه ، وحياته « أندريه مالرو » نصها لم تكن
إلا مواجهة للمصير بحدّ من الحرية

الثورة لفكر وفن :

ولكن ، هل معنى هذا أن روايات « أندريه مالرو » أحداث ومخاطرات ، تشبه بعض
الكتابخ ، وتؤكد على قيمة الحرية ، وتدعو بالتحاق إلى الثورة ، وذلك كله هل حساب
جساعى الطائر الروائي ، الذين لا يستطيع بنوعها أن يخلق في الفضاء ، ولغنى بها الفكر
والفن ؟ .

كلا في الواقع فإن إيمان « أندريه مالرو » بأن للفن لا يتصل من الفكر ، وأن التطبيق

لا يخطئ من النظرية ، هيأت أن يقضى حل جناسي الثورة ، من فكر وفن . وما أيسر أن نلاحظ في حركة شخصياته الروائية ، ذلك الحوار القائم بين الفكر والفن ، فهي شخصيات فكرها هو فنا ، وفيها لا يمكن فصله عما يحتويه من فكر ، فلا ضرورة على الإطلاق ، كما يقول «أندره مالرو» ، لأن نجس شخصيات في هدوء وطمأنينة ، وتناقش المذاهب الفلسفية واكتيارات الفكرية كما يحدث أحياناً في الروايات التي يكتبها الفلاسفة أمثال : سارتر ، وكامو ، وسيمون دي بوفوار ، وإعنا شخصيات «أندره مالرو» محارب وتناضل من أجل فكرة بعينها ، بحيث يستحيل الفصل فيها بين السلوك والتحكم .

والواقع أننا وسط كل مظاهر العنف والإرهاب التي تحيط بشخصيات «أندره مالرو» ، عندما تتأمل مواقفها كأفراد ، ونفكر في أوضاعها للطبقة كبشر ، بل ونجد لها تفلسف أخلاقيات الوجود الإنساني بوجه عام . وربما كانت القضية الاجتماعية التي شغلت فكر «أندره مالرو» هي كيفية التعريق بين تطلعات الفرد وضغوط المجتمع ، بين حرية الإنسان ولبود الحياة .

وعند «أندره مالرو» أنه لا يتناقض بين حرية الفرد وقبود المجتمع ، وإعنا إيمان صديق بالحرية الفردية وبالكيان الاجتماعي في ذات الوقت ، فأحدهما لا يستطيع الاستغناء عن الآخر ، فلا فرد بدون المجتمع ، ولا حرية بدون كيان ، وعلى الفنان العظيم أن يحرص في فنه على هذا التناغم بين الكيان الفردي والبناء الاجتماعي .

ومن هنا كان أدب «أندره مالرو» أدباً ملتزماً بقضايا عصره ، لأن الأدب عندنا لا يلتزم بمبادئ سياسية عارضة ، أو عقائد اجتماعية مؤقتة ، إعنا يلتزم بقضايا الإنسان ومصير هذه القضايا على مر العصور ، ولذلك وجدها يرقى بين الأثرام المعاند والالتزام الفني ، لأن الالتزام إعنا يحرص من خارج الفنان ، في حين ينبع الالتزام من داخله ، والفنان لا يتبع فناً إنسانياً واعياً وماضياً ، إلا إذا طأض ذلك المينوع الكامن في داخله من تلقاء نفسه ، ومن خلال تفاعله مع روح عصره .

هذا والصراع الدرامي في روايات «أندره مالرو» ليس هو الصراع التقليدي بين الفرد والمجتمع ، ولكنه الصراع بين الشخصيات التي تحاول استبعاد الإنسان وإدلاله ، وبين تلك التي تناضل من أجل شرف الإنسان وكرامته ، ولا يقف «أندره مالرو» حائراً بين روح المتنازل وروح التشاؤم ، ولا بين تفاؤ الأمل ونجوم اليأس ، ولكنه يطو على كل هذه التعبيرات

الغنائية لكن يرتبط بنظره الممان للموسوعي إلى الكون ، كوحدة حية متكاملة ، حل الرعم
لما تحتويه بداخلها من تناقضات

فإذا كان الصراع هو قدر الإنسان ، فلا مناص من معالجته برؤية موضوعية دون التحلل
بأحسبنا الشخصية المؤثرة ، التي لا تخرج من دائرة التنازل ، أو التنازول ، وكلها أحسب
أن تؤدي بنا في النهاية إلى إدراك للمعنى الحقيقي الكامل وراء وجودنا فوق هذه الأرض ، ومن
أوجه هذا الكون .

وهذا معناه أن روايات «أنثريه مالرو» ليست مجرد تسجيل تاريخي أو سياسي للثورات
والأزمات والحروب ومعسكرات الاعتقال وغيرها من الملاحم التي شكلت صورة أوروبا في تلك
الفترة الأساوية ، بل هي تجسيد روائي حي ، للنساء الإنسان للقفور ، الذي يوجه عوامل قهره
بالفعل ، بشأ من شرفه وكرامته ، واستشرافاً لحرية ومصيره

وهذا معناه بعبارة أخرى ، أن روايات «أنثريه مالرو» ، لا يمكن تصيفها ذلك التصيف
الأكاديمي ، الذي يصفها بالثالية الرومانسية أو الواقعية الضدية ، أو الذي يتكلم عليها صفة
الثورية الإيجابية ، أو المدمية السلبية ، ذلك لأن أدب هذا الأديب ، شأن شأن كل أدب
عظيم ، يتأى على التقييم للنهي أو التصيف الأكاديمي ، ويطلق إلى اتفاق أرحب أنفاً وأبعد
مدى

ولعل أروع ما في أدب «أنثريه مالرو» أنه مرجع الثورة بالمن ، ولم يحمل من الفن مجرد
أداة تصيرية من الثورة ١ .

إيمان شتان بلا إيمان :

وستستدق أسيرة «أنثريه مالرو» الخيالية .. خطأ وفكراً ، نقول إنه ما إن احتل السياسة
وضرع للفن ، حتى أصغر أروع كتبه في هذا الميدان . وكأنما قد وجد في السلم الذي حل على
العالم بعد انتهاء الحرب ، بشيراً بفرب حفوت حركة بعث حضاري ، توحد بين التراث القوي
للإنسانية كلها .

وهذا معناه أن «أنثريه مالرو» ، بعد أن كان مهتماً بتحليل شق المواقف البشرية الهامة
كسحرية ، والكرامة ، والفتل ، واليأس ، والانتحار ، والقلق ، والعدم ، والموت والمصر ،
راح يدافع عن بعض القيم الإنسانية المظللة التي هي أدخل في مراث الإنسان ، والتي لم

بنظر إليها على أنها فنون مقدمة وكأنا يقول بأعلى صوته : « لقد استطعت أن أقول لا ، لما كان يريدته الحيوان في نفسي ، فأصبحت إنساناً كاملاً » .

ولم يلبث « أندريه مالرو » أن قدم للناس دراسة تأليفية شاملة لشق القنون التشكيلية التي عرفها العالم ، مستنداً في هذه الدراسة إلى معرفته الوافية بتطويع أوروبا وأمريكا وروسيا ، وإلمامه الواسع بالفن الصيني ، وإطلاعه الحافل على أهم المراجع الأجنبية في الفن وتاريخ الفن .

وكان من ثمار هذا كله ، مجلده للصمم في (سيكولوجية الفن) وهو في ثلاثة أجزاء هي : (المصنف الخليل) ١٩٤٧ ، (الإبداع الفني) ١٩٤٨ ، (نقد اللطيف) ١٩٤٩ ، ثم عاد « أندريه مالرو » فجمع هذه الأجزاء الثلاثة في مجلد واحد كبير ، ظهر في عام ١٩٥١ بعنوان : (أصوات الصمت) ولم يلبث أن أُلحق بهذا المجلد ، مجلد آخر من ثلاثة أجزاء أيضاً بعنوان : (المصنف الخليل للذات العلوية) ١٩٥٢ - ١٩٥٤ ، وكل مجلد من هذه المجلدات الستة ، يحتوي على رسوم ولوحات لأعمال فنية عظيمة ، تمثل إنتاج حضارات متعقدة ، وتتميز عن أساليب فنية متباينة ، إلى أن أصدر كتابه (تحولات الآلة) في عام ١٩٥٧

وعلى الرغم من اختلاف النقاد في الحكم على قيمة هذه المجلدات الهائلة التي قدسها لنا « أندريه مالرو » في تاريخ الفن ، فإن الغالبية العظمى منهم ، قد ذهبت إلى الإعلاء من شأن كتابه المسمى (أصوات الصمت) حتى قد كُتبت لأجله يقول :

« إن قيمة هذا الكتاب ، بالنسبة إلى أبناء عصرنا الحاضر ، قد لا تقل عن قيمة كتاب (أصل التراجيديا) لـ « نيتشه » ، أو كتاب (مستقبل العلم) لـ « لوينان » بالنسبة إلى أبناء الجيل الماضي .. »

وإذا كان كتاب « أندريه مالرو » في حقيقة كتاباً فلسفياً ، أكثر مما هو كتاب في النقد أو في تاريخ الفن ، فإن لهذا الكتاب قيمته العلمية الكبرى حتى بالنسبة إلى أهل النقد الفني ، ومؤرخي الفن بوجه عام .

وعصوماً فإن كتاب « أندريه مالرو » في الفن وفي تاريخ الفن ، هي الكتب التي جعلت منه بحق ، أحد ثلاثة عظماء في فلسفة الفن في عالمنا المعاصر ، وهم « هيرت ريد » و « ريتش وبيج » و « أندريه مالرو » .

والذي سنبينا من هذه الكتب جميعاً ، هو أن « أندريه مالرو » استطاع من خلالنا أن يبين

لنا معالم الطريق التي سلكته البشرية ، ابتداءً من أقدم الحضارات الفنية في عصور ما قبل التاريخ حتى عصرنا الحاضر . ولما كانت حضارتنا البشرية المراهقة هي الوريث الشرعي لشقى حضارات العالم البائدة ، فإننا نجد « أنثريه مالرو » يحدث عن عملية انصهار التيارات الفنية القديمة ، في بوتقة الإنتاج الفني للعصر .

وعلى الرغم من أن « أنثريه مالرو » لا ينكر أن كل فن من الفنون مشروط بالظروف التاريخية التي نشأ في كتبها ، والأحوال الاقتصادية التي ظهرت بظهوره ، فإنه يرفض مع ذلك ، أن يعرف الفن بالاستناد إلى هذه الشروط ، فعنده أن ماخلد كبريات الأعمال الفنية ، هو اهتمامها على ظروفها ، وانتمائها في عالم إنساني غير مشروط ، فليس المهم في تاريخ الفن هو معرفة الظروف الاجتماعية التي عملت على تحديد السمات المميزة لكل فن ، وإنما المهم هو الوقوف على الطابع الإنساني الذي جعل من كل فن : (أنشودة يودعها التاريخ) . وعند « أنثريه مالرو » أن علاقة العمل الفني بالجمال ، ليست هي التي جعلت منه عاملاً هاماً من عوامل الحضارة ، وإنما الذي جعل منه قوة فاعلة في صميم الحياة الاجتماعية هو كونه شيكاً إنسانياً ، انتهى من أبحاث موجود حراً ، ودات علاقة ، وكائن مبدع ، وحياً يقول « أنثريه مالرو » : « إن تاريخ الفن هو تاريخ تحرر الإنسان » وإنما يصح بهذا القول أن الفن في جوهره انتقال من دائرة القدر والمصير إلى دائرة الوعي والحرية .

وليس أدل على ذلك في رأي « أنثريه مالرو » من أن متحف الفن البشري ، على اختلاف ألوانه وتعدد أساليبه ، إنما هو ثمرة تفاعلية إنسانية خلقة ، أو مشاركة فنية متصلة ، استطاع الجنس البشري أن يحققها على مر الأجيال ، وإذا كنا لم نستطع فيما يقول « أنثريه مالرو » ، أن نوحّد أسلام الأحياء ، فقد استطعنا حل الأمل ، أن نجمع بهم نلؤلؤ ١ .

بل نحن نشر يازوه الأعمال الفنية للكبرى ، أننا أمام أعمال بشرية أصيلة قد تحدث الموت ، وجاءت لتثقل إلينا آلام الإنسان وآماله ، وهكذا نرى أنه إذا كان البعض قد ذهب إلى أن (الفن للفن) وذهب البعض الآخر إلى أن (الفن للرجس) ، وذهب البعض الأخير إلى أن (الفن هو) فقد جاء « أنثريه مالرو » ليؤكد أن (الفن للإنسان) .

المذكرات .. واللامذكرات :

على أن « أنثريه مالرو » سرعان ما عاد إلى العمل السياسي ، بعودة « دييجول » إلى الحكم في

عام ١٩٥٨ حيث عين وزيراً للاستعلامات ، ثم وزيراً للثقافة ، ومن خلال هذا المنصب الأخير ، استطاع « أنثريه مالرو » أن ينشئ ما أصبح يعرف بقصور الثقافة ، تحقيقاً لفلسفته في تأميم الثقافة وتوزيعها بلاكفاية والعدل على كافة أفراد الشعب ، وهي القصور التي لا تزال وستظل أبداً نجوماً لوامع في محاولات الثقافة الفرنسية المعاصرة

ويخروج « دييجول » من الحكم نخرج « أنثريه مالرو » من حلبة السياسة ، وعكف على كتابة آخر كتبه وأسطرها جميعاً ، وهو كتابه الضخم الذي سماه (اللامذكرات) ١٩٦٧ مع وعد بثلاث مجلدات أخرى تشرع هذا الجزء الأول ، في أربعة مجلدات كاملة ، ولكن بعد وفاته . ولقد قال « أنثريه مالرو » عن هذا الكتاب : « إنه كتابي الأول منذ رواية الأمل » . فإذا كانت رواية (الأمل) تصور حول الحياة ، ومعنى الحياة ، وموقف الإنسان من هذه الحياة ، فإن الإنسان الذي مجده في هذه (اللامذكرات) هو ذلك الإنسان الذي يحاول أن يجيب على الأسئلة التي يضعها الموت في مواجهة الحياة . وهذه الأسئلة هي التي تتروى كالألحان الجنائزي طوال صفحات هذا الكتاب ، حتى لقد قال أحد النقاد إن كلمة (الموت) ترد فيه أكثر من ألف مرة .

وربما كان أهم ما في هذه (اللامذكرات) هو موقف « أنثريه مالرو » حي معنى السر الذي أرقه طويلاً وظل يبحث عنه كثيراً ، فالسر في عظمة (الإبداع الفني) إنما يتجلى فيما يعطى عليه من تقييم جليل ، وهو الذي جعل للبشر يسعون جاهدين إلى إعادة خلق العالم ، فإن شيئا لا يستحيل إلى حضرة حقيقة ما وراء الموت ، إلا تلك الأشكال التي أعاد خلقها الفنانون على مر العصور .

إن كلمة فن كما يقول « أنثريه مالرو » ، إنما توسى لكل منا على نحو ما (بكتير) الخاص ، ولا يكون هذا أكثر كراً ، ما لم يكن جزءاً من صميم كيانتنا ، وصمم تواتنا ، فلا حصة إذن بمفهوم للفن ، أي كان هذا المفهوم ، ولا حصة من ثم بقدر فني . أي كان هذا النقد ، ما لم يستند هذا النقد أو ذلك للمفهوم إلى عميقة هذا العالم النوعي الخاص الذي نسيبه عالم للفن .

ومعنى ذلك أننا وإن كنا نحيز من حيث المسح بين نقد فني ، ونقد فني آخر ، كما نحيز من حيث النوع بين مفهوم للفن ، ومفهوم آخر ، فإن ما يميز به نقد على نقد ، من حيث الطبقة ، وفن عن فن من حيث المستوى ، إنما يعتمد على ثراء هذا (الكثير) ومدى تطلعه في نفس

صاحبه . فإذا كان « القديس أوغسطين » يقول : « أحب » ثم فضل مالمالك ، فقل وسعنا أن نقول مع « أنسريه مالرو » : « ولكن لك كثر عظيم » ثم اتقد بعد ذلك كانشاء .

من جوف هذا الكثر ، كتب « أنسريه مالرو » مذكراته تلك التي أثر أن يسميها « بالامذكرات » ، والتي ناقش فيها الحياة في مواجهة الموت ، كما ناقش في كتبه عن الفن . الموت في مواجهة الحياة ، وكان أول ما قاله « أنسريه مالرو » في الصفحة الأولى من هذه « الامذكرات » : « قد لا يكون تأمل الإنسان للحياة ، الحياة في مواجهة الموت إلا تعميقاً لاستمعاه ، لا أقصد أن يقع الإنسان قبلاً ، فهذا ليس بمسأل أمام كل من قدر له أن يكون شجاعاً ، وهو قدر مألوف ، ولكنني أقصد الموت الذي يعرف رقيقاً حول كل ما هو أقوى من الإنسان .

ثم يعود ويتكلم عن لفر الحياة ، ذلك اللفر اللطيف ، الذي نمره ، ولا يتركه أوالدى تميده ولا تحياه ، والذي جعله يقول عنه ذات يوم : « إذا كانت الحياة لا تساوى شيئاً ، فإن شيئاً لا يساوى الحياة » . يتكلم عن هذا اللفر كلام الماشق الغريب ، في ملكة كل من فيها غريباً ، فيقول :

« لقد لاكتب مراراً .. نارة متواضعة ، ونارة ناصعة ، تلك اللحظات التي يشد فيها لفر الحياة الأساسى لكل متا ، كما يشد لكل النساء غريباً أمام وجه طفل ، ولكل الرجال غريباً أمام وجه ميت ، وفي كل ما يحيط بنا مختلف لشكله ، وفي كل ما رأيت يصارع ضد الإذلال ، بل فيك أنت يا حنونة الحياة تصاد : ما الذي تضطيه فوق الأرض . كانت الحياة ولا تزال ، شبيهة في ذلك بلغة البيانات العائرة ، تبدو لي أحياناً كأنها كلمات موسيقية مبهولة ! »

هذه تمثال « أنى القول » .

وفي هذه « الامذكرات » في فصلها الثانى ، تحدث « أنسريه مالرو » عن مصر ، وعن حضارة مصر ، وعن الحضارة التي انبهر بها كل الأنهار ، حق لقد ذهب إلى أن القكرة الأولى التي ظلت تتخله طوال حياته ، ولدت لديه من « أنى القول » وهو عندما يصف تراث مصر الحضارى ، ذلك التراث للصوع منأمل الأجيال والمزج بصنارات الفكر والحس والروح ، فلننا نراه وهو يودع الكلمة شيئاً يسمو على معناها اللطرح ، ويرق بها إلى لغة الأكلة وهو عندما يصور انطباعاته لشهد « أنى القول » ، داخل الإطار الذى صنته الطبيعة فجاء

كل منها مكرراً للأخر ، أوجزه من الآخر ، إما يصور بالكلمة لوحة تصويرية غير محددة الأبعاد ، ويصنع لها مناسجاً نموذجاً فريداً للرؤية ، وتسلوياً رفيعاً للتأنيش مع التراث . اسمه يقول :

« ربما لم تظهر فكرة بعض الأشكال على تأليه الفضاء ، في أي موقع بقوة أكبر مما هي في الحيزة .. حيث تصدى بعض من أقدم هذه الأشكال لولوجة اللا حدود ، وإنه ليكن أن ننظر إليها من حيث لا ينبغي ، حتى تتعصى قراءتها ، وحتى لا يبدو (أبولولول) إلا كقيض مكمل ، هائل ، فالصور الفوتوغرافية لم تستطع أن تنقل تجربتها ، لأنه من الصعب تصويرها ساعة تجلبها بكامل معناها .. ولكن عندما نرى الليل يسدل أستاره خلفها ، ونحن مقبلون من القرية لا من الطريق ، وتشخص أنحلال (المليد المصنوع) في المقامضة بضارستها ، وقد أظلمت ، نختلط جدران البشر بالشواخخ الأبدية في ضرة الشمس الفاتية . »

« إننا لا نرى نواتم (أبي الملول) الضخمة ، وفي أعلى ، يبرز الرأس بلا جسم مطلقاً فوق فجاج جرداء صامتة ، وقد حلت الكتلة الصخرية مكان الرقبة ، وهو غصه صخرة فرض عليها إسان المصارة الأول صورته في اعتداد مهيب . »

« وفي ظل الحرم الأكبر تتفرق أفعى الشمس الفاتية ، (أبولولول) بُشده ضخامة ، وحل بعد ، يحتم الحرم الطال للظهور ، ويحصل من القناع الجنائزي الضامخ حارساً لأجولة نصبت في وجه لجج الصحراء ، وفي وجه الديجير ، إننا الساعة التي تنق في قلبها الأشكال المحكومة بوشوشة الحرير ، التي تستجيب بها الصحراء ، ليخشعة الشرق شبه الأريية ، الساعة التي تبث فيها هذه الأشكال الحياة ، في المكان الذي شهد حثيث الآلة ، وتنظم حركة الموج التي تبدو كأنها لم تخرج من الليل إلا لتصور حولها . »

« إن نواتم الأبدية لينح من الإنسان مع ما يسميه أوجها حله ، فبهيا قوتها ونيرتها ، قرأس (أبي الملول) تتوأم مع الحجرة الجنائزية الصخرية التي تسترها من الجنان المخط ، الذي كانت رسالتها أن تجسده بالأبدية . »

وعكلاً . هكذا يصف « أنثريه مالرو » في الرسم بالكتل ، رسم صورة الأبدية وهي تتهز فوق دهبسات الحاضر ، والمتفرد وهو يطل على أوصفة الواقع ، إلى أن يقول في وصف حصارة مصر القديمة : « إنني لا أنتظر أن أجد هنا سوى القى والموت . »

لاهن بلا إنسان .

حقاً إن الفن لم يستطع أن يكشف لنا عن سر الحياة الإنسانية لومعنى الطبيعة البشرية ، ولكن من المؤكد أنه قد أظهرنا على جانب من عظمتها تلك الإنسان ، وهو الذى قال عنه « أندريه مالرو » إنه مجرد صوت من أصوات الأرض ، فإذا كان نغم إنسان بلا لحن ، فلا يمكن أن يكون نغم هن بلا إنسان .

« فالرو » إذن يصل بفكرة الفن إلى ملها (الملتفزيون) ، الذى يعمل من الفن غاية تطلب للمنا ، لأنها (آيتا الأول) ، إن لم تكن (آيتا الوحيدة) على إنسانية الإنسان . وإذا كان « أندريه مالرو » قد فوجئ فى مذكراته فو لا مذكراته ، الكثير والكثير جداً من رحلته الروحية والحرية من أجل شرف الإنسان ، ومن أجل كرامة الإنسان ، فلهذا أن الإنسان قد تبوأ المكانة التى نعرضها فى تلك كرات ، منذ أن أصبحت اعترافات . وأنه إذا كانت المذكرات التى كتبها « القديس لوطسلى » ليست اعترافات لينة ، لأنها تنهى إلى رسالة فى (الملتفزيون) ، كأن أحدلاً لا يمكن أن يفكر فى أن يطلق صفة الاعترافات على مذكرات « سان سيمون » ، التى يتحدث فيها عن نفسه بشعر الإحجاب ، فإن سامواه « أندريه مالرو » (باللامدكرات) هو نوع من الاعترافات ، غير أنه إذا كانت (مذكرات) القرن العشرين ذات طبعين ، فهى من ناحية شهادة من الأحداث مثل مذكرات « الجيرال ديجول » عن الحرب ، وأصدة الحكمة السبعة « للورانس » ، التى تؤرخ للحى وراء هدف كبير ، وهى من ناحية نصرى الاستبطان ، الذى يراد به دراسة الإنسان ، والذى كان « أندريه جيد » آخر ممثليه للشعور ، فإن مذكرات « أندريه مالرو » تخرج عن الطبعين معاً ، الرؤية من الخارج ، والاستبطان من الداخل ، لذلك جاءت وكأنها قطعة حية لامن حياة صاحبها نصيب ، بل ومن حياة العصر .

أجل إنه إذا كانت الثروة هى قدر الإنسان ، من أجل استرداد حياته ، فالفن كذلك قدر الإنسان من أجل استعادة إنسانيته . ومن إنجيل الحرية إلى إنجيل الفن ، كانت رحلة حياة « أندريه مالرو » ، رحلة المتاهة والمنا ، رحلة الكرامة والشرف ، رحلة الحرية والنصر ، رحلة الإنسان ، إلى غير ما غاية سوى الإنسان ، ولا محلة للإنسان فى نظره إلا حيث يوارى فى قبره ، فالقبر هو المحلة الأخيرة التى ليس يصلها غاية أو نهاية .

ولعل أقرب صورة لعالم «أندريه مالرو» ، هي صورة الإنسان (السيف) ، أو إنسان (سيف) ، الذى يرفع صغافته بانتجابه إلى أهل الجبل ، بانتجابه هو وليس بقدر من «ريوس» كبير الآفة ، بانتجابه هو وعلى الرغم من إرادة «ريوس» كبير الآفة هذا على الرغم مما يردده «أندريه مالرو» هي ذلك الإنسان ، من أنه مجرد صوت من أصوات الأرض !

فوق سطح هذه الأرض ، كتب «أندريه مالرو» كل رواياته ، تلك التى أهلها فيها أن «الفرد هو شرف الإنسان» ، والفى كان يستطيع من خلالها قبل «سارتر» ، وكامى ، أن على من مبادئ أدب جديد ، هو الأدب للوجودى ، ولكنه لم يحاول أبداً أن يذهب أو أن يضع نفسه داخل إطار فلسفية بعبها ، أو قوالب أدبية بالذات . لذلك لم تعد لمشكلة الحقيقة التى يعانىها الكاتب المعاصر وأبها هي (مشكلة الالتزام) بقدر ما أصبحت هي طريقة التعبير عن هذا الالتزام .

والحقيقة أخيراً أننا إذا حاولنا أن نحدد السلالة الأدبية التى يحتملها «أندريه مالرو» ، لما وجدناه يحتمل من تلك السلالة التى انحدر منها «لتراك» ، ولستندال ، وفيكور هوجو ، بل هو والحق يقال سلالة «شيكسبيرية» ، ومسكالية ، ودستوفيسكية» أصيلة ، فهو لا يصور المجتمع ، ولا يصور أفراداً ، بل لا يصور نفسه ، وإنما هو يصور القدر الإنسانى ، أو بالأحرى إنه يرى ويمجد في وقت واحد ، إنه شهادة على عصره ، وعلى كل المصور

المرحلة الثامنة

«أرست همنجواي»

في نهلق بلانتي ، وفي ثلاث حيالي

«إن قياس التزام الكاتب بالصدق ، يجب أن
يكون عالياً ، إلى حد أن يتج ابتكاره الناشئ من
تجربته شيء أسهل من كل ما هو واقعي»
«أرست همنجواي»

نهاية موقعة تلك التي انتهى إليها الكاتب الروائي «أرست همنجواي» وليس بعيداً
ولا مستبعداً هل رجل قص حياته يتعرض للموت ونجوت ، أن يبل مصرعه يده ،
ولو كان ذلك حل سهلاً الخطأ ومحض المصادفة .

فالتعرض لحياة همنجواي ، يكاد يجد أن الأحداث الملحة في حياته لم تكن أحداثاً
أدبية فحسب ، بل كانت كذلك أحداثاً وجودية ، ترتبط بصميم وجوده ، وماعرض له من
مهالك ، وتعرض له من أخطار . فقد اشترك في الحرب العالمية الأولى ضابطاً فرياً في
الضليب الأحمر ، ينقل الجرحى ويوزع الحطوى على الجنود ، حتى انتهت الحرب فعاد إلى
بلاده ، يحمل حالة المكسرة ذات القلوب ، ولا يكاد يوجد في جسده موضع إلاويه
إصابة .

ثم عاد واشترك في الحرب العالمية الثانية ، ففقد هامه بحوب البحار ويقوم بعمليات
انتحارية تستهدف تحطيم قواعد العدو ، حتى خرج من الحرب وقد أصيب رأسه ، بحيث لم
يكاد يوجد فيه موضع إلاويه جرح ، أما في فوكت السلم فقد تعرض لثلاث حوادث ميازة
خطيرة كما تعرض لحادثتي طيران في خلال يومين ، أصيب فيها بجروح في ركبته ، ورضوض في

رأسه ، وهو يتذكر أنه قبل عيد ميلاده التاسع عشر يسوعم ، حدث انفجار أصيب فيه بجرح بالغ ، حتى كادت دراسته في كتاب الكون تنهى قبل أن تبدأ يقول « هنجواي » عن نفسه : « وسيموت هذا الرجل ألف مئة قبل مئة الحقيقة » ولن يشفى تماماً من جراحه ، ما دام « هنجواي » حيًا يسجل مفاصله .
وكانما أقر « هنجواي » أن يكون مصرعه يبله ، بعدما صارع الموت ونجده .

الكون في حالة طوارئ :

ولم تقتصر مشاهد الحرب ، وآلام المرح ، وروى الموت على الحياة التي عاشها « هنجواي » ، بل امتدت إلى أدبه ، وأصبحت متانة طبعه في رواياته ، فالجبهة حرب ، والبطل جريح ، والنهاية إن لم تكن الموت فلا أقل من أن تكون الأحلام التي تطوف بالنام مندا يفكر في الموت . هكذا كان « نك آدمز » جريحاً في مجموعة قصصه (في عصرنا) ، كما كان « جاك بارس » جريحاً في رواية (والشمس تشرق ثانية) . وكان « غريث هدى » كذلك في رواية (وداعاً للسلام) و « روبرت جوردان » في رواية (لمن تدق الأجراس) و « سات ينفوب » في رواية (العجوز والبحر) ، بل كل هؤلاء البطل كان جريحاً بالمعنى الحقيقي والمجازي .. لأن بطل « هنجواي » هو « هنجواي » نفسه ..

وهكذا استطاع « هنجواي » الرجل أن يسلم على « هنجواي » البطل ، ليصبح لنا « هنجواي » ذلك الأديب الكبير الذي عبر عن عصرنا بصق واتساع ، عندما تصور العالم على أنه ميدان قتال سواء بالمعنى الحقيقي للكلمة مما فيها من معارك وأسلحة وجيوش ، أو بالمعنى المجازي الذي يعني العنف ، والتوتر ، والصراع ، وعندما صور الناس في عصرنا كما لو كانوا في حالة طوارئ فأفكارهم لرجة ، وأتلاطمهم نغمة ، ومتهم لا ترضع إلى ما فوق الحواس ، وما يقبل فيه من حب ، لا يسترق أكاذ من وقت الإجازة .

للك الجبل الضامح .

والبطل في هذا العالم هو الذي يسر تحتضى القانون الأخلاقي الذي يمثل فضائل الجندي في أيام الحرب ، وعلى فضائل تتمثل في الشرف والتحمل والتمساحة ، وتتكشف في الصراع ، والصراع عند « هنجواي » يسر حسب قواعد الألعاب الرياضية ، ويصور عنانظر الصيد ،

ومصارعة الثيران . وبفضل «هنجوى» أن يصور مصارعة الثيران . حيث يكون الأثني أوسع . والرمر أذل . وحياة البطل معرصة للموت . إذا هو لم يعرف هذه القواعد من ناحية . ولم يكن حسن التصرف من ناحية أخرى

فالعالم عند «هنجوى» باطل . ولكنه موجود . والحياة معركة خاسرة ولكن على البطل أن يحسن التصرف عندما يشرف على الهلاك . وتلك كانت (المقولة الأدبية) التي اتخذها «هنجوى» ركيزة محورية تدور عليها أحداث قصصه ورواياته . كما كانت استجابة واعية لدعوة المناقذة الأميركية الشهيرة «جرتروود شتاين» من أن الأدب يجب أن يسع من التجربة المباشرة . وأن يصورها في الخيال . وأن على الكاتب أن يرى ما يريد وصفه . لا أن يصف ما يراه .

«جرتروود شتاين» هي التي أطلقت على «هنجوى» وظيفته . من هجرنا أوطانهم ليخرجوا احتياقة في باريس . اسم (الحليل الضائع) وهو الحبل الذي كان يصب إلى جانب «هنجوى» كلا من «جون دوس بارس» و«مالكولم كوك» وأرشيد ماكليس ، وفورد مادوكس فورد . وسكوت فيتزجيرالد . فضلا عن أروابوند ، وجيس جويس . وت . من . اليوت .

وكان ذلك في العشرينات من هذا القرن . حيث كانت السمة المبرزة لباريس في تلك العشرة بالذات : أنها المدينة المحلية التي نحوى في داخلها كل الاتجاهات المتصارعة . والتيارات المتناقضة . سواء في الفنون أو في الآداب . وكان الأدباء والفنانون يرحلون إليها من كل مكان . بل ويعيشون فيها حتى النضام ، كي يشربوا روح القرن للتصديق للظلال والأكوان

ولقد تركت هذه التجربة ثابرة بصماتها واضحة على «هنجوى» الروائي ، إذ نجد أن مصنفين رواياته الرئيسية ، يطور حول الحياة بعيدا عن أميركا مسقط رأسه ، وكل أطرافه كانوا أميركيين في مواجهة تجارب وحضارات العالم القديم ، كما هو مثل في أوروبا المتينة ، وفي باريس .. مدينة التور .

وهذا سناه أن الإحساس بالمكان والإحساس بالحقيقة أمران لم يكن ههما غنى في «هنجوى» ، ولكن التوحيد بين التباينات ، وإيجاد التلون بينها في الرسم بالكلمات ، لا يتم إلا من خلال الإحساس بالشهد ، ولقد كان «هنجوى» ، وهو يطوف في الأفكار

دانت اللسان اللاتقى ، وشهد الجماهير من مائة في مائة ، إلى قطع في مسرح ، لذكرنا
بالمراقب في قصيدة « براونج » الشهيرة : (كيف يحطها الإنسان للعاصر ؟) .

إنه يحسني نضات قلب الكون ..

ويقف منه وجهاً لوجه غير هباب .

وذلك يوم في عام ١٩٢٥ كتب « ألفرد هاركرت » إلى « لويس برومفيلد » ، يقول : « إن
أول رواية « همنجواي » ، قد نيز أرجاء البلاد » ، ولم تحس على هذه العبارة أكثر من سنة
ولحده . حتى صلت الرزيا ، وألقى « همنجواي » صباح يوم من أيام الخريف بباريس ،
لهي أن الشمس أيضاً قد أشرقت .

وأحدثت الرواية مألوفات من ضجة وضجيج ، وثالث ما نالت من تقدير للنقاد
والجمهور ، وعادت على « همنجواي » بمآعدات طبع من الشهرة والنجاح ، وكأنما أعادت
إلى الأدهان والأصابع ، عبارة الكاتب الروائي الشهير « سكوت فيتزجيرالد » ، التي قال فيها
عن « همنجواي » : « في هذا أنيكنكم بآكتاب شاب اسمه « أرنست همنجواي » ، يعيش في
باريس . وهو ذو مستقبل لامع ، لن أذكر جهنك في البحث عنه ، فإنه الجوهري الذي انتقل
منه الزيف » .

أجل إنه الجليل الطالع ، وليس الجليل الضائع . . .

الشعر والحقيقة .

حين كتب « جوت » ترجمة حياته سماها (الشعر والحقيقة) فلو أننا جعنا الفكرة الأولى هي
الثانية في هذا العنوان ، كما يقول الناقد الأمريكي « كارلوس بيكر » لا نطعن العنوان تماماً على
حياة « همنجواي » .

والواقع أننا نجد « همنجواي » ، وقد أسلم ذاته منذ البداية ، للحقيقة ، أي لنقل الأشياء .
كما هي وكما كانت ، خلا دقيفاً يكاد يكون حرفياً . ونحت السطح في كل آثاره ، يكن الشعر ،
أي ذلك الطلاء الرمزي الذي يجمع رواياته عمقاً وحيوية ، ويكسيها الوهم والخيال .

وإذا كانت كتب تاريخ الأدب والنقد الأدبي ، وقد درجت على وصف « همنجواي »
(بشيح الطيبين) ، فهذا وصف لا يبلغ نصف الحقيقة ، لأنه ينقل ما يقع تحت السطح
الخارجي في قصصه ورواياته ، أما أن « همنجواي » يحقق برساظه القبة لأموراً يصجز عن

تحقيقها أسلافه من الطبيعيين ، ومقتلوه من الخبيثين ، فذلك شيء لا ينجح عن الأبصار ، ولكن علينا أن نتذكر دائماً أن السرفى تفرده هذا ، هو تيار الشر الذى يظفل فى كل آثاره ، ابتداء من روايته (والشمس تشرق ثانية) وانتهاء بروايته (العجوز والبحر) .

وما يخص رأى « همنجواى » المبكر ، الذى ظل يقرمه بحجاب واحد من وجهه النقى لا يحوته كلها ، قول الفيلسوف « ألبرت شفيتر » فى « فلسفة » جوته « الطبيعة : « لا مفرقة صحيحة إلا المفرقة التى تخفيف شيئاً إلى الطبيعة ، سواء من طريق التفكير أو من طريق الخيال ، وهى المفرقة التى لا تعترف بصحة شيء سوى ما جاء عن طريق بحث يرى من التحير : حال من التسلم ، وعن عزم وثيق خالص للثبور على الحقيقة ، وعن تأمل يظفل فى قلب الطبيعة » .

وما قاله الفيلسوف « شفيتر » إنما يخص موقف « همنجواى » فى « أنتمالاي » ، ولا يحتاج إلى شيء من التعديل إلا بأن نصيف إليه كما يقول « كارلوس بيكر » (الطبيعة الإنسانية) ذلك لأن « همنجواى » كلما حوى بالكون خير الإنسانى ، إلا بمقدار ما يمتنع على توسيع فهمه فى مجال العقل الأبهماى نفسه ، أما التأمل الذى يظفل فى قلب الطبيعة ، فإنه ينتهى لديه بتأمل يتخلل فى قلب الإنسان ..

الفن أصلى من الواقع .

وهذا معناه أن نحة عالم يكفلان قوة البقاء لمن « همنجواى » ، أحدهما ، استيعاب منه للحقيقة ، والثانى ، استيعاب الشر وتوحيده . وليس للتأمل بأقل شأناً من الأول فكلاهما كجناحي الطائر ، لا بد له منهما كما لنكى يقوى على الطيران .

وقد نقول فى تعريف هذا الشر أنه سيطرة الفنان على الملائكة بين الزمى^١ والحلاد^٢ ، أو بين الزمن والحلود ، وهو يعبر عن هذه السيطرة باستخدام الرموز التخيلية ، وأكثر هذه الرموز مستمد من طريق خياله من العالم المادى المنظور « كالجبال والسهول ، والأنهار والأشجار ، والجو والفصول ، والرب والبر ، وقد منح « همنجواى » هذه الصورة الطبيعية قوة عاطفية شعرية بفضل طريقة تخته لها ، فهو يعلم مثل الشاعر المشهور « وردزورث » ، أن الأشياء « الطبيعية » لا تسند تأثيرها من خصائص ذاتية فيها ، من ذواتها على الحقيقة ، وإنما من سمات تسفها عليها عقول الذين يعمون على جوهر تلك الأشياء أو يتأثرون بها ، وإذا غلبت

يستق من حيث يجب أن يستق ، من نفس الإنسان ، وهي توصل طاقاتها الإبداعية إلى محور العالم الخارجي ٢ .

على أن « منجوى » حرعى في ذات الوقت ، على أن يغفل الأشياء الطبيعية كما هي في ذاتها ، بلقة وأمانة وبإخلاص وشرف ، وس امتزاجها بالمعاطفة والخيال جاءت تلك المظاهر الطبيعية رموزاً في منه ، فلم يقل حظها من الواقعية بل راد ، لأنه منحها من القيم صفى أو ثلاثة أضعاف ..

ولقد عبر « منجوى » عن هذا بقوله : « إن مقياس الثرام الكاتب بالصدق يجب أن يكون غالباً إلى حد أن يتج اشكاره المتلشى عن تجربته شيئاً أصدق من كل ما هو واقعى » .
ولقد يقول كما قال « كاولوس بيكر » : « إن الابتكار في هذا المقام يعنى ذلك الشكل من المنطق الرمضى الذى يوارى المنطق العقل عند فلاسفة ، خاصة وأن « منجوى » يدرك تمام الإدراك أن العلاقة بين الرمز والخطود ، لا يستطيع التعبير عنها بمصطلح عقل ، وإنما بكى بذلك مصطلح رمضى . وقد يستمد بعض الكتاب تلك الرموز من آداب سابقة ، أما « منجوى » فعادة ما يستمدها من الطبيعة من طريق الإدراك الحالى لتجربة الإنسانية ، في أحوال طبيعية » .

والواقع أن أفضل روايات « منجوى » ، هو ما استمد قوته وقدرته على البقاء من الربط بين الحقيقة الطبيعية ، وبين الرموز الشعرية المستمدة من الطبيعة ، وهذا الربط نفسه هو الذى جعلها « أصل » كتابه في ميدان الرواية في القرن العشرين .

والواقع كذلك أنه من خلال التواشج للتبادل بين الحقيقة الطبيعية وبين الشعر الطبيعى ، استطاع « منجوى » أن يوحى كما قال أحد النقاد بأنه عثر على أدب لا علاقة له بالأدب ، على ادب لم يصده الأدب ، ولم يبل منه شيئاً ، أجل . لقد قبض « منجوى » على الواقعى بكنة يديه ، ووصع الجنى على العقل ، ووصع البسرى على القلب !

سحر الإجماع وليس الإجماع الساحر :

بعد التجربة والزمرد ، يحى « البعد الثالث » فى « منجوى » الرواى وهو الأسلوب ، فيمثل الدروة التى انتهى إليها الكاتب ، ولم يلعبها كاتب لى راسه أو عاصره ، فأسلوب « منجوى » يتميز باللقطة والبساطة معاً ، أوبالكثافة والإشراق في آن واحد ، فيه من المعونة

ما في لغة الحديث ، وفيه من العذوبة ما في لغة الشعر ، وفيه بعد هذا وذلك القدرة على ترويض الجملة والمقدرة على تلوين العبارة ، فجملة الأسلوب عند «هنجواي» هي الجملة منفردة ، لا الفقرة تجتمع فيها عدة جمل والصفة هي أن يجعل الكاتب الجملة الواحدة عاطفة مؤثرة ، ويحلقها تصل إلى ما تصل إليه لغة الفقرة ، وبذلك استطاع «هنجواي» أن يفرق بين كتابة التقرير وبين كتابة الفن ، وأن يكشف لغة الرواية

ولقد نلاد «هنجواي» في قضية الأسلوب من آراء الكاتب الشهير «جوزيف كونراد» حتى أن تعبيراته أعجبت «لورد مادوكس فورد» مند البداية ، فوصفها بأنها «كالمقطرات الندى للمتعلقة من جدول غراق» ، ذلك لأن «هنجواي» قد توصل إليها بالتحرى الكثير في اقتناء الألفاظ . وهذا منهج صلي من الكلمات والتعريفات الزائدة ، فهو يكتب متأنياً ، ويراجع متنبهاً ، فيترى ويحذف ، ويدل ويدلل ، ويقدم ويؤخر ، لكي يرى ما يستطيع الجملة أن تزديه ، حتى أوجر صورة ، ثم يبقى عنها كل ما يمكن أن تستغنى عنه العبارة .

والواقع أن لغتنا هكذا ، لابد وأن يتفق مع كاتب مثل «كونراد» ، إذ يقول هذا الأخير : «إن العناية الجاهدة الدأبة التي لا تعرف نهائياً ، العناية بشكل الجمل وسوسها ، هي التي تسكب سحر الإيحاء على الكلمات المألوفة ، الكلمات الحقيقة الهائلة ، التي سيخ رواها سوه الاستمالة» ..

والإيحاء السحر ، تعبر لا تجده أبداً في كل ما كتبه «هنجواي» ، ولكن سحر الإيحاء متوافر في كل ألفاظه حتى المتينة المتقادمة ، وقد يكون ظاهر هذه الألفاظ جندلاً ، ولكن باطنها حافل بالإيحاء الذي لا يستطيع أن يشد فيها إلا فنان أصلي ، وهذا ما عير به «هنجواي» بقوله : «إن مهمتي أن أبطكم تهترون ... ذلك هو . ولا شيء سواه ، وذلك هو كل شيء» .

هذا لم يكن عيباً ، بل كان من الطبيعي أن يذهب كثير من النقاد إلى أن أسلوب «هنجواي» الثثري هو السبب الحقيقي في انتشاره وخلوه ، وعندما منح جائزة (نوبل للأدب) عام ١٩٥٤ ، نص قرار هيئة التحكيم على ... «تمكنه من إبداع أسلوب متميز في فن الكلمة الحديثة» .

وهكذا كانت هذه الأبعاد الثلاثة . التجربة والرمز والأسلوب ، هي القومات الأساسية في فن «هنجواي» ، ذلك الفن الذي ارتض بصاحبه إلى مكانته وسكوت لبيت جهنم في

أمريكا و«جيس جويس» في إنجلترا ، و«مارسيل بروست» في فرنسا ، و«فراز كافكا» في تشيكوسلوفاكيا ، والذي جعل منه أحد صناع الرواية الحديثة لآل بلاده فحسب بل وفي العالم كله ..

رحلة في عصر الحياة :

على أننا لن نستطيع تفصيل عن «هنجواي» الروائي ، حل نحو متكامل ، عالم يتصل به في منابه الأول ، ونغض عنه حتى مصبه الأخير ، فإذا كان «هرمان مليل» يعد البحر جامعه التي تخرج فيها ، وكان «وليم فوكسر» يعد الجنوب الأمريكي جامعه التي تخرج فيها هو الآخر ، فإن الجلطة التي تخرج فيها «هنجواي» وقال منها إيجارته إلى دينا الأدب ، هي القارة الأوربية ، وكانت الموضوعات التي درسها في تلك الجامعة غير الأدب والفن ، هي اللغات والناس والعيلة ومؤثرات السلام والحرب ولتعر هذه الموضوعات أوطا في التريب الحقيقي هذه القائمة .

وعدا محناه أن التبع لتطور «هنجواي» الأدبي ، الذي كان انمكاً لتطوره الخيالي أو الوجودي ، يستطيع أن يميز فيه مراحل ثلاث : للمرحلة الانفرادية ، وللمرحلة الاجتماعية ، وللمرحلة الإنسانية ..

أما المرحلة الأولى . فنصورها رواياته : (في عصرنا) ١٩٢٥ ، و (الشمس تشرق ثانية) ١٩٢٦ ، و (وداهاً للسلام) ١٩٢٩ ، وكلها تتطور حول الحرب ، ثم الاختراب ، ثم الانسلاخ من المجتمع ، أما نقطة الانطلاق فتجدها في إحدى قصص مجموعته القصصية (في عصرنا) حيث يصف مشهداً من مشاهد المعركة بسبب الحرب ، وبين المهاجرين طيب اسمه «نك آدمز» وفي الطريق يضطر الطبيب إلى إجراء عملية جراحية لامرأة تكسر في الولادة ، ولا يحتمل الزوج صراخ زوجته ، فيقدم حل الموت ، حل حي أن وليده يخرج إلى الحياة ، وتلك كانت أولى المشاهد المؤثرة في حياة «نك آدمز» ، رجل يموت في ظروف قاسية ، وطفل يولد في ظروف أشد قسوة .

ومن هنا يبدأ «هنجواي» بحس بشاعة الحرب ، ويسخر من أسطورة السلام ، ويشهد هذا الإحساس ويقوى ، حتى يتخذ صورة القمار والاختراب في رواية (الشمس تشرق ثانية) حيث تتور أحداثها بين أبناء الجيل الذي عرف باسم (الجيل الضائع) وهو الجيل الذي بدأ

حياته العملية في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، التي آتت على كل القيم والبلدئ ، الى عاش على مردها جيل ما قبل الحرب .

وبطل الرواية أميركي يسمى « جاك بارنس » ويريد انتهاء الحرب ويتحقق بجماعة المستعبد في باريس ، وهم أفراد صالون يهرون من الميزة المصنوعة بالأكل والشرب وصيد السمك ، ومشاهدة مصارعة الثيران ، فالبطل متفصل عن أصوله وجذوره ، ومن خلال عمله مراسلا حربيًا يصاب بحرج عميق ، يكون من نتيجة أن يصاب بالعم ، ويصبح غير قادر على الإنجاب

أما بطله الرواية « بيرت » فهي فتاة إنجليزية ، مقبلة على كل مباحج الحياة ، وكانت حيويتها للتسلية بمثابة المحور الذي تدور من حوله الأحداث الرئيسة في الرواية ، وخاصة مع « جاك » برغم اليأس للطلق من إيمان علاقة حقة كاملة معه وتظل العلاقة تتطور بين « جاك » و « بيرت » حتى تصل إلى ثقتها في أناسيا ، في أثناء مشاهدة مصارعة الثيران ، وكانت هذه بمثابة البداية الأولى لغرام « صنجواي » بحجة للمصارعة ، اللهم أننا نشاهد كاتلة الأبطال متفصلين ومحتربين ، بلا هدف ولا اتجاه ، فالبطل كذلك وكذلك البطل . ويمثل كافة الأبطال ، أما الأحداث فهي تدور في حلقة مفرغة ، كأنما الشمس تشرق ، لتعود ثانية إلى المكان الذي أشرقت منه ، ثم تشرق من جديد .

أما رواية (وداعاً للسلاح) فلها تنتهى هذه المرحلة ، وصعها تصل معالجة موضوع الحرب إلى دروتها الأخيرة ، فلذا كانت الرواية الأولى (في عصرنا) قد وصفت الحرب في ذاتها ، ووصفتها الرواية الثانية (والثمنس تطرق ثانية) في آثارها ، فإن هذه الرواية الثالثة والأخيرة ، في أولى مراسل تطوّر فن « صنجواي » ، إنما تحاول أن تضر الحرب بردها إلى عناصرها الأولى . وتدور أحداث الرواية حول مراقبة البطل الأميركي للكلاب « فريدريك هنري » للقوات الإيطالية المحاربة ، ثم إصابته بحرج خطير في ركبته ، وإرساله إلى ميلانو للعلاج . حيث يقع في حب مرضية إنجليزية شابة تسمى « كاترين باركل » ويضطر إلى العودة إلى جبهة القتال ، وعندما يتقهقر الجيش من « كايوتو » يحبس بشاعة الحرب ، وحرارة الانسحاب ، والخذراء قيمة الإنسان ، فيلن للتل التواقة التي ادعتها الحرب ، ويلق بنفسه في النهر ، ويوب عساه أن يجد في الحب ، ما يسوغ تحليه عن الحرب . ويهرب إلى سويسرا مع الممرضة وكانت حينذاك حاملا منه ، وتقوم بعملية الوضع ، ولكنها تموت في أثناء الولادة ،

وإذا به يجد نفسه فجأة وحيداً لا يملك شيئاً ، وقد توارت له الحياة صراعاً ، الفائز لا يكسب فيه شيئاً . والبطل هنا ليس تمييزاً من عنة القنات في حركة حبس ، بل هو أيضاً رمز للإنسان الحديث في مأساته ، فيضل « منهجواى » لم يتحرر ، ولكنه عرف كيف يواجه الموت .

ثم تأتي المرحلة الاجتهادية :

أما المرحلة الثانية في تطور « منهجواى » ، فبدأ برواية (أن تملك أولاً تملك) ١٩٢٧ وتنتهى برواية (بل تلق الأجراس) ١٩٤٠ مروراً برواية (الموت عند الظهيرة) ١٩٣٢ وثلاثتها تعبر عن المرحلة الاجتماعية في حياة « منهجواى » ، بينما أسس أن بطله يعمل من الضمير ، قد تشرد وتعذب ولم يجد أصيلاً ، وأن عليه إما أن يجد لأبطاله جديراً جديدة ، أو أن يبيع جميع جسدورهم من جديد .

ولكن ما معنى أن يجد البطل عند « منهجواى » الأسباب التي تصل وجوده بالمضى ؟ معناه أن يشق لنفسه طريقاً مستقلاً بل حد كبير ، عن طريق أى رجل آخر ، وهذا يلائم من إحدى الروايات حقائق العصر الذى نعيش فيه ونجابه ، ذلك أن أى إنسان معاصر لا يستطيع أن يستكنه حكمة شعبية موروثة كالأمثال مثلاً ، إلا إذا مارس تجربة ثبت له صدق هذه الحكمة ، غير أن الكثر المستقل من ناحية أخرى ، إما هو محاطة بخسارة القسم كبير مما تريد أن تعرفه وتعرف عليه ، ولعل من الإنصاف أن نقول إن أبطال « منهجواى » يبدون الفكر ، وأنهم فوضويون إلى حد أن كلا منهم يريد أن يشق نفسه قانوناً خاصاً ، دون أن يتعرف على حقيقة التجارب التي مر بها غيره ، غير أن هذا وإن كان يصدق في حدود ، على أكثر الناس ، فإنه يصدق بتروح خاص على أبطال « منهجواى » ، ومن ثم فإن أبطاله إنما هم أبطال من مناخ هذا العصر .

والواقع أن هناك ثلاثة مبادئ تلتق بنسب محظفة في فلسفة البطل عند « منهجواى » وهي : العقلانية والدرائعية والنزيرية ، وقد تصيف إليها مبدأ اللذة (السيكولوجية) ، ذلك لأن التواعد عند « منهجواى » أوسع وأعمق من هذا بكثير .

وانطلاقاً من فوق هذه القاعدة النقدية ، تتناول رواياته الثلاث ، التي تشكل للرحلة الثانية من مراحل تطوره الفني ، أما رولية (أن تملك أولاً تملك) فتعمل إنساناً بليد الإحساس ، طريد القناتون ، يحيا على عمليات التريب ، حتى تشب معركة بينه وبين رجال

الشرعة ، يقتل فيها ، ولكنه يتعلم وهو على فراش الموت (أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش وحيداً) .

والواقع أن «همجواي» بعد انفصاله عن المرحلة الأولى ، عاد صلاً إلى المصنع بعد نشر هذه الرواية ، واشترك في الحرب الأسبانية إلى جانب قوات الحكومة ، وخرج من الحرب وقد تجسست في فكره عبارة «جون دون» : «ليس الإنسان جزيرة قائمة بذاتها» تلك العبارة التي وضعها على مطلع روايته (من تلق الأجراس ؟) ، ويطل هذه الرواية هو «روبرت جوردان» الذي يشترك في الحرب الأهلية الأسبانية ، ويعهد إليه ينسف جسر لكي يساعد على تقدم الجيش ، وينفق ثلاثة أيام يكف في بطن الحبل ، وأنها يصبح في سف الجسر ، ولكنه يخرج في أثناء انسحابه ، ويترك لكي يواجه الموت

وتنتهي الرواية على مفترق طرق واحد ، هو (أن الحياة تستحق أن نعيشها ، وأن هناك قضايا جديرة بأن نوت من أجلها)

ويتضح من هذا كله ، أن الحرب كانت الركيزة المحورية التي شغلت فكر «همجواي» . وأنه إذا كان قد جعلها كسراج لامع له في رواية (وداعاً للسلاح) فإنه يحاول في رواية (من تلق الأجراس ؟) تأكيد التضامن البشري في مواجهتها ، باعتبارها محنة عامة تهدد الجنس البشري .

وكان هدفه من وراء هذا كله ، كما أوضحه في رواية (لموت عند الظهيرة) ، أن يساعد الإنسان على معرفة إحساسه الحقيقي تجاه ما يحدث بالفعل ، أي تحليل العلاقة الضرورية بين الإحساس والحدث . لأن قيمة أي حدث في الوجود ، إنما تكمن في الأثر الذي يتركه على إحساس الإنسان ، التي لا تتحرك ولا تتصل إلا من خلال الأحداث

ولقد أصبح إنطاح فكرة الموت على وحدان «همجواي» ، في رواية (الموت عند الظهيرة) وهي الرواية التي كتبها في عام ١٩٣٢ كتراسة لمصارعة الثيران في أسبانيا ، وفيها قدم «همجواي» تحليلًا بارعًا لموضوع المصارعة ، التي يعتبرها الكثيرون نوعاً من المصحية والوحشية والبربرية ، ولكن «همجواي» يصورها بانفعال ، بل ويحب ، للدرجة أن كثيراً من القراء اعتبروا مصارعة الثيران بمثابة المصرون الذي يمد «همجواي» الكتابة عنه بعد مضمون الحرب .

ومن المثيرات الواضحة في (الموت عند الظهيرة) وتلك سيرة واضحة في الفنان والأثر التي ،

ابتعاده عن التجريد الحلقى ، ذلك لأن البطلين اللذين اختارهما هنجواي « وهما » غويا « في
مرمحه وهمايرا » على الرمل للتلطخ بالدم ، هما من حواء اللقي ، يؤمنان عما يعرفانه بالتجربة ،
ويرفان كيف يوجهان حقائق الحياة ، ومن بينها حقيقة الموت ، وهما على وعي كامل بما يجد
تلك الحقائق من تولُّج نفسي ، وترباط عاطفي .

ولقد وردت أول إشارات « هنجواي » إلى صفات البطل في رواية (الموت عند
الظهرة) عندما قال : « هناك بطلان بصياني ، أحدهما البطل في ثوب الرجل الممل ،
والآخر البطل في ملكة القنان ، ومن خصائصها سماً يتكون البطل الذي أوثره » ١ .
ونهر من بطل النوع الأول المصارح « ماتويل غريب » ، الذي يسميه « هنجواي »
« همايرا » وغير من بطل النوع الثاني القنان الأسباني « غويا » وكان « هنجواي » يحق ، يعتقد
أنه سيال في حقائق مصارعة الثيران ، شعوراً بالحياة ولتوت طأطأ يتردد عليها هذه الغاية ،
غير أن رواية (الموت عند الظهرة) تدل على ما حدث له ، حين وجد طريقه إلى المبادئ
الغالية والأخلاقية التي تسيطر على تلك المسألة ، ملأمة مصارعي الثيران

وقد كان هذا كله ، عاملاً هاماً في تطوره الفني ، للمدى ظهر في رواية (لمن تدق
الأجراس ؟) ، كما كان عاملاً هاماً من العوامل التي جعلت من (الموت عند الظهرة) أول
عمل أدبي يحدد المنف ، كجانب من جوانب النفس البشرية لا يمكن تجاهله ، فالإنسان
الناصح لا يهرب من مواجهة المنف ، بل ويميله إلى طاعة إبداعية تثير النشوة والانطلاق ..

ما قبل المرحلة الأخيرة :

وقبل أن نستقل من المرحلة الثانية والوسطى إلى المرحلة الثالثة والأخيرة تصادفنا على قارعة
الطريق رواية « تلوج كلمنجاو » القصيرة ، التي تعد بمثابة هزمة وصل ما بين المرحلتين ، فإذا
كان الموت يمثل تنويعاً متوارية حل الحرب في رواية (لمن تدق الأجراس) فإنه يتحول إلى
خط حرامي وقبيح في رواية (تلوج كلمنجاو) التي تعد من أنواع الروايات القصيرة التي كتبها
« هنجواي »

فهو تلوح حول كاتب أميركي شئت مواجبه القضية وقدراته الإبداعية في مجالات غير
مناسبة ، حتى كانت نهايته في أنحراس أفريقيا السوحاء ، حيث يسعى إليه الموت في ثوب مرض
(الفرغرينا) الذي أصابه ، وراح يثقله وهو يلدب في أنوصاله ، ينحرف عظامه ، ويسرى في

علياء . يقول همنجواي في وصف بطله :

« لقد سيطرت فكرة الموت على كل وجداته ، إذ أحس بصيرير العدم تسرى في أوصاله ، تنفق الموت عليه كموجة مياه غاتية ، أو كتيار هواء جارف ، ولكن كفراع هائل ومعاليق . له راحة خبيثة ودفينة ، وعلى حافة الفراغ رأى ذلك الحيوان الحبيث المشهور براعته التتة ، وهو ينطلق محملاً بماترة العدم » .

ومع هذا كله ، تظل فكرة الصراع ماثلة أمام عيني بطل « همنجواي » ، فهو لا يستسلم للموت تماماً ، ولكنه يظل يصارع حتى الرق الأحمر وهذا معناه في نظر همنجواي ، أننا لا يمكننا أن نتجمل هذا العالم بدون فكرة الصراع ، لأن الحياة بدون هذه الفكرة هي الموت بعينه ، ومن هنا كانت حياة أبطال « همنجواي » في صميمها مقاومة للعدم ، ومن هنا تبلت الحتمية المنطقية للصراع الدرامي الذي أقام عليه أعماله

وأخيراً .. نحن في المرحلة الأخيرة :

أما المرحلة الثالثة والأخيرة ، التي تمثل الطور الإنساني في تطور همنجواي وتغيرها روايته الخالدة (المبحر والبحر) وهي الرواية التي خلزت سيطرة (بولنجر) الأمريكية عام ١٩٥٢ ، وأدت إلى دور صاحبها جائزة نوبل بعد ذلك بعامين ، والتي قال فيها : « أنت من اليوت » ، إنها تكشف عن طاقات جديدة « لأرنست همنجواي » .

وتتحدث هذه الرواية عن صياد عجوز اسمه سانت يعقوب ، قضى أربعة وثلاثين يوماً دون أن يصطاد شيئاً ، فقرر أن يدخل إلى تيار الخليج ليصطاد ، وفي ظهر اليوم الأول خلقت بسارته سمكة ضخمة ، ولده يوسيف يقاتل المبحر غلبت على حبل سارته ، والسمكة تجره بعيداً إلى داخل البحر ، وفي اليوم الثالث استطاع أن يقتل السمكة بحريته ، وأن يجرها إلى سطح القارب

وفي طريق عودته أحس كلاب البحر بالسمكة ورائحة الدم ، فأسطحت تنفض عليها ، وما أن عاد الصياد إلى للرفأ حتى كانت الكلاب قد أتت على السمكة : بحيث لم يعد يبقى منها سوى هيكلها العظمي ، فبحره الصياد المجزأ عائداً إلى الشاطئ ، ويلعب إلى الكوخ لينام . ويحلم بأيام أخرى .

تلك هي رواية (المبحر والبحر) رواية تبدو بسيطة إذا نظرنا إليها من حيث خطوطها

الكبرى ، ولكنها في الواقع تصوير حقيق للحياة على أنها صراع ضد قوى الطبيعة ، ولكنه صراع يمكننا أن نمرده فيه نوعاً من النصر ، على الرغم من التسبب الجسدي الذي وصل بالصباح إلى درجة الإعياء ، وبالرغم من التسبب النفساني الذي وصل به إلى درجة الإدلال ، فإنه انتصر ، وكان انتصاره المعنوي إيماناً بأن ما قطع لم يكن عبثاً ولم يضع سدى

والرواية من هدى الناحية يمكن أن ينظر إليها على أنها (تراجيليا) حديثة ، تمثل صراع الإنسان بآله القوى الطبيعية وإحرازه نوعاً من النصر ، ومن ناحية أخرى يمكن أن ينظر إليها على أنها شبيهة بالتراجيليا اليونانية ، عندما يسقط البطل ، ويكون قد حقق نوعاً من العظمة وبهذه الرواية يكون الدور الأدبي الذي قام به « همنجواي » قد انتهى ، ويكون قد أدى دوره خير أداء ، وأن « همنجواي » نفسه يعلم من انتهاء دوره الأدبي بعد إصداره هذه الرواية ، إذ يقول : « لقد حصلت نوعاً من ما كنت أعمل من أجله طوال حياتي » أما قول « همنجواي » : « في هياقي السابق ، وفي غثائي حياتي » ليس أبلغ منه ولا أدل على أن الرجل كان عظيماً في حياته ، وسيفعل كذلك بعد موته . « همنجواي » هو الأديب الذي استطاع أن يمر من عصر العصر للمعاصر ، وهو الرجل الحقيق المصنوع بالمدم والحرارة والدموح وأنشأ قتلته رصاصاً طائفة ، وهو الكاتب الذي طالما ولجج الموت

تصوير العصر :

أجل ، إنه إذا كانت مسؤولية الفنان الاجتماعية هي تقديم حقيقة التجربة الإنسانية ، فلم يكن بهر الكتاب المعاصر من هو أكثر اصطلاحاً بالمسؤولية من « همنجواي » ، سواء لقته ، أو للأساس القوي من المعتقد الأخلاق والحلال الذي يقوم عليه هذا الفن ولقد كان « همنجواي » بحق الإنسان المسئول أمام من ؟ أمام ضميره ، وكان كذلك للكاتب المسئول أمام من ؟ أمام عصره

وكان حل حد تصوير الشاعر الأيرلندي « بيتس » ، الإنسان والفنان الذي عرف كيف يجمع بين الحقيقة والمثالية في رؤية واحدة .

لها هنا الحقيقة ولها هنا المثالية ، ولها هنا يفتق وسطها جامداً بينها في تجربة حية وحياة واحدة « أرسه همنجواي » .

المرحلة التاسعة

« جورج أويل »

ولدت في لوكانلة . ومث في لوكانلة

« لقد أحببت وعرفت ، وكسبت وخسرت
ولميت وبكيت ، وكنت عاشقاً للحياة . فليس
يكفى الحياة أن تكون عطرقتها ، بل عليك أيضاً أن
تكون عائلتها ، وإلا سأنتك أن تردى نفسك
موارد الخلاله ٣٠٠ » جورج أويل »

« جورج أويل » هو الكاتب الدنمكي الصفاق ، الذي استطاع أن يقوم بنور خطير في تاريخ المسرحى .. الأمريكى والأوروبى ، فهو في تاريخ المسرح الأمريكى أبوه النهرى ومنشئ الحقل ، وهو رائد المسرح الأوروبى في مرحلة انتقاله من صعيد الواقعية إلى الصعيد التعبيرى ، ولهذا لم يكن عيباً ، أن جعلته جائزة يوليتز ثلاث مرات في عام ١٩٩٠ . وعام ١٩٢٢ . وعام ١٩٢٨ كما حازته جائزة (نوبل) في عام ١٩٣٦ ، وبذلك أصبحت الدنيا الحديدة أن قد أصبح لها كاتبها المسرحى الأول ، كما أحس العالم الدنمكى أنه قد تعرض مسرحه لفنان عظيم

ولكني نفهم « أويل » فهماً متكاملآ لابد لنا قبل أن نتعرف على ذلك الحدث الدرامى البسيط ، الذى كان الكاتب يلدأ به ويعود إليه أبداً ، والذى هو محتاجنا في فهم شخصيته وتنبؤ مسرحياته ، وأنعى بذلك الحدث حياته ، وما تعرضت له من أزمات وجودية وتجارب حية ، كان لها أثرها البالغ في شكل منه ومضمونه مجاً . كما كانت حياته مادة حصبة لكتابات ، بل كانت في ذاتها دراما حقيقية لا تقل في عبقها وروعها عما كتبه « أويل » نفسه من درامات أو عما كتبه نى فنان آخر عظيم

ولقد لحص ، أويل ، حياته وحياة كل من عظيم في مسرحيته (الإله الكبير براون) حيث جاء على لسان أحد أبطاله : « لقد أحببت وعهدت ، وكسيت وحسرت ، وطميت وبكيت ، وكنت عاشقاً للحياة ، ولقد كفيته حلفتها ، فلم كانت قد خرجت عن طاعتي اليوم ، فاذلك إلا لأنني أصبحت أصعب من أن أبقيا في عصفى ، فليس يكتفى الحياة أن تكون مخلوقها ، بل عليك أيضا أن تكون خالقها وإلا سائلك ألا تردى تهلك موارده الملاك . »

ولد في لوكانده .. ومات في لوكانده .

ولد ، يوجي أويل ، عام ١٨٨٨ في لوكانده بجي برودواي على مقربة من المسرح الذي كان أبوه « جيس أويل » يقوم على خشبه تمثيل دور « الكونت دي مونت كريستو » ، في رواية « الكسندر دوماس » الشهيرة ، وكان أبوه مهاجراً أيرلندياً فقيراً وجد طريقه إلى الشهرة والنجاح في تمثيل هذا الدور ، كما كان ممثلاً رومانياً مكرماً من الطراز القديم . وشب ، يوجي ، أويل ، على كراهية أبيه وكل ما يتصل به كرجل وفنان ورحلة النهار الطويل في الليل ، يرسم فيها « أويل » صورة مؤسفة لهذه العلاقة بينه وبين أبيه ، وهي الصورة التي رأيناها من قبل في رثاء يظل مسرحيته (الإله الكبير براون) لوالديه . حيث يقول عن أبيه : « لشد ما كان أحسنا غريباً عن الآخر . يوم رقد معارفاً للحياة بدنا أن وجهه ليس غريباً عل ، حتى أتى حزن ومادلت نفسي ، غري أين القيت هذا الرجل من قبل ؟ أنا لم ألقى به إلا لحظة ميلادي ، وبعد ذلك دب الخلاف بيننا وأحد بسو وينسو معه الحبل المتوازي »

وكانت أمه « ماري تايرون » أيرلندية كذلك ، ولكن من أصل أكثر عراقية ، وعمل الرخم من شقف روجها بها ، وإخلاصه لها ، إلا أنها كانت تستمر الصلابة وتكثر من إيمان المورفي ، وكان لحياته في البيت ظل قائم ، أبيه ، أويل ، في ترجمته لحياته في (رحلة النهار الطويل في الليل) وهي الترجمة التي وصف فيها مدى الخوف الذي لازم أمه طوال فترة الحمل ، ومدى الآلام التي تكبدتها في أثناء الوضع ، ومدى إشفاقها عليه من الإيمان به إلى هذا العالم . لذلك سمناه يقول في رثاء أمه على لسان يظل مسرحيته : (الإله الكبير براون) ومادا جرى لأمي ؟ إلى أهد كرها قاعة حميلة فيها شيء غريب ، عينها حائزان مؤثران كأن له أعتر ذوبها مقصورة ظلماء ، وتركها بلا شرح ولا قصير ! »

وسرعان ما كبر «أونيل» ليرفض كل ما يتصل بأبيه وأمه ، ويستبدل بها الخمر والمخدرات ، أنتواه التوهم على حد تعبيرة ، وكان قد حصل على وظيفة صعبة في صحيفة محلية بنيولندن ، وهي البلدة التي تقع على شاطئ البحر ، وفيها يقع بيت الأسرة . ولكنه لم يلبث أن تزوج في السر ، ثم هجر زوجته وانضم إلى ترحيله للبحث عن الذهب في هندوراس ، ولم يحاول أبداً أن يرى وجهه ولا أمته منها ، إلا عندما طالبه المحكمة لها بعد أن يسهم في نفقات تربيته ..

ولقد عبر «أونيل» عن نفسه في هذه الفترة ، فترة المفارقات في أعالي البحار والتفكر من وظيفة إلى أخرى بقوله : « من الناس من لا بيت له ، فوال البيت بالنسبة له هو حيث يكون أكثر حرية ، ومثل هذا الإنسان لا تنتهي مفارقاته طالما كان على قيد الحياة ، إنه موضوع حلت عليه اللعنة . لعنة اللعنة إلى جهنم البقاع الثلاثة والأماكن المجهولة ، لعنة الجحيم وراء السر المخبوء هناك .. وواله الألف .. » .

لقد كان «أونيل» يحمي حياة شبيهة بتلك التي كان يحياها الكاتب الأيرلندي «سبنج» ، والتي كان يحاول فيها جاداً وجهاداً أن يبحث عن كل مائة حد . « عن كل ما هو مالح في الفم ، وما هو خشن في اليد ، عن كل ما يدركي جملة المواطن بال اتصال ، وعن كل ما يوقظ في الحياة معنى للمساءلة » .

وفي هذه الفترة ، كان كل من «بودلير» ، «سوينبريد» ، و«جيمس» «بيتش» في كتابه (مولد للمساءلة من روح الموسيقى) وبالأخص «سترنبرج» في مسرحيته (موناكا الشيخ) وهي المسرحية التي استمد منها «أونيل» وصمة لأمه بأنها فتاة جميلة أنفق الله دونهما مقصورة ظلماء كانوا جميعاً يعملون على تسديد ديونه وإحسان فكره ، كما كانت عراطفه قد تشبعت بحب البحر والمحقق التي يزدهم بها الميناء على مقربة من داره ، والتي حمل على واحدة منها بحاراً محبوب البحار ، ويعمر بانتظام بين (ساوثمبتون ونويورك) ، حتى أصيب بدهاء البهل فصرخ في إحدى المصحات للسلاج ، ولكنه ظل يلمن الخمر بشكل يدعو إلى اليأس حتى أقدم فعلاً على محاولة الانتحار . وعلى أية حال ، فقد كانت هذه الفترة عرلة إجبارية أو هبوطاً اضطرارياً ، مكنت الكاتب من أن يطل على نفسه ويراهما من القتل ، فإذا هو يمس برغبة ملحة في الكتابة ، أما لماذا صدمه وأما الإطار فهو .. للسرحة ! .

المسرحية ذات الفصل الواحد .

وبدا «أوتيل» بكتابة المسرحية ذات الفصل الواحد ، وما إن انتهى عام ١٩١٤ حتى كان قد كتب بالفعل إحدى عشرة مسرحية ، وفيها جميعاً كان يحاول أن يسجز شيئاً جديراً بالاهتمام في حد ذاته ، دوماً اهتمام بقيمته التجارية ، وهذا ما عبر عنه «فردريك لاتيمر» أحد أصغاله القدامى بقوله : «في ذلك الحين كان «أوتيل» يعالج شيئاً أصيلاً في دميته نفسه ، شيئاً سيلاً يلهمه وينطعمه إلى تحقيق ذاته ، شيئاً يجزه على الرغم من كل الضقات ، ومما تأمرت عليه الملائكة أو الشياطين لسلبه الحن في أن يُكتب من جديد»

وكانت أول المسرحيات التي كتبها «أوتيل» مسرحية بعنوان «الفتح» ١٩١٣ وهي عبارة عن (ميلودراما) سافرة . تدور حول قصة حياة «موس وعشيقها» الذي يستغلها ويترأسها ، والمنظر عبارة عن (عرة قلعة في بيت بالطابق العلوي ، يقع على الحائط الأسفل من الحى الشرقي للقلعة في برودوك . وتبدأ المسرحية هذه العبارة : «يا إلهي .. يا إلهي من ليلة ١» .

وبعدها كتب «أوتيل» مسرحيات (ظلماً) و(طيش) و(مخدرات) . و(ضباب) و(إبهاص) و(رجل السجا) و(روحة العمر) ، وكلها تكشف عن خطوات واتقة ، ولكنها ليست راسخة ، فهي تصاوت بصوراً وحقاً ، وتتناوح بين الصورة الخيالية والثرعة الملبو درامية ، وتضصح في نهاية الأمر عن كاتب بشعر يروح الفس المسرحى ، ولكنه لم يقف بعد على أسرار هذا الفن ..

ولم يكن «أوتيل» يجهل حقيقة موقفه ، كان يعرف أن ثمة شيئاً يفتضه وأنه لا بد وأن يعثر على ذلك الشيء . وكان الناقد للمسرح «كلايتون هاملتون» صديقاً لأسرة «أوتيل» ، فلم يتردد بوجع في أن يسأله : «إلى أمحاول كتابة المسرحية ذات الفصل الواحد ، أود أن أسألك كيف أفضل ذلك ؟» . وما كان من «هاملتون» إلا أن أجابه : «ولا يهم كيف تكتب المسرحية ، أكتب ما تعرفه عن البحر ، وعن الرجال الذين يقودون السفن ، لقد حولج هذا الموصرح في الرواية والقصة ، ولكنه لم يعالج في الدراما ، ركز حينئذ على الحياة ، على الحياة كما رأيتها ، وليذهب ما عدا ذلك إلى الجحيم ..» وكان أن كتب «أوتيل» مسرحياته الكثيرة

عن البحر ، والتي صدر منها في عام ١٩١٩ (سبع مسرحيات عن البحر) هي . (أمر البحر
 للكارايي) و (شرقاً إلى كاريديف) ، و (رحلة العودة الطويلة) ، و (في منطقة الفواصات) ،
 و (ريت الخيتان) ، و (الحيل) ، و (تغيراً) (حيث وصح الصليب) ، وهي للمسرحيات التي
 جليت ، لأوتيل ، شهرته المرموقة كواحد من أروع كتاب المسرحية ذات الفصل الواحد ، وهي
 أيضاً للمسرحيات التي أحس ، أوتيل ، جعلها باستغاده لهذا الشكل المسرحي ، وحاجته إلى
 كتابة المسرحية كاملة الطول . لم أعد أفضل نصي مسرحية الفصل الواحد ، إنها نموذج
 لم يعد يقنعني أويشفي ، إذ أنني لا أستطيع الاعتماد عليها إلى مدى بعيد ، إن مسرحية
 الفصل الواحد ، واسطة جيدة لنقل مادة شعرية أو مسائي روحية ، لا يمكن لها أن تبسط على
 امتداد مسرحية طويلة .

المسرحية كاملة الطول :

وبعد أن التحق ، أوتيل ، بجامعة (هارفارد) ، ودرس على الأستاذ جورج بيرس بيكر
 في «حقة ٤٧» وبعد أن انضم إلى فرقة (بروفستون) التي كانت تضم رواد الحركة المسرحية
 الحديثة في أمريكا ، والتي قدمت بعض أعماله المبكرة مثل مسرحية (شرقاً إلى كاريديف)
 استعداداً لأوتيل ، فقه بقلمه ، وأحس بملكية ذلك الشيء الذي ظل يبحث عنه طويلاً ..
 ألا وهو جوهر الحياة ..

وهنا جلس «أوتيل» يكتب مسرحياته كاملة الطول ، مركزاً عييه على الحياة فانتهاها كأيول
 (كروندول يونغ) بدلا من أن يكتب وحياته مركزان على خشبة المسرح وكتب «أوتيل»
 مسرحياته الثلاث الكبرى ، التي لفتت إليه أنظار النقاد في نيويورك وهي (الإمبراطور جونز)
 ١٩٢٠ ، و (أناكريسقي) ١٩٢١ ، و (القرود الكثيف الشعر) ١٩٢٢ ، فضلا عن مسرحيني
 (جميع أبناء الله لهم أنجحة) ١٩٢٣ ، و (رغبة تحت شجر الدرور) ١٩٢٤ ، إلى أن كتب
 بعدها جميعاً مسرحية (الإله الكبير براون) ١٩٢٥ ، التي ضمنت وجه المسرح الأمريكي

وتزوج «أوتيل» للمرة الثالثة من ممثلة جميلة على جانب من الغناء ، تلميذ «كارولوت
 مونتي» سافر معها إلى أوروبا والشرق الأقصى ، وقضى معها أيام حياته ، التي تمكن
 فيها من الاعتماد على الخمر وعن غيلاته القديمت ، وكانت شهرته الآن قد ملأت الدنيا ، إذ

حصل على (جائزة نوبل) ، وجلس بكتب كبرى مسرحياته ، ويؤكد فيه لزوجته يوماً بعد

يوم

وكانت إحدى المسرحيات التي كتبها في ذلك الحين ، وهي (حضور بالغ التنج) فغير شوق
عليه ، فبطلها رجل لا يستطيع أن يصبر عن حبه لزوجته إلا بأن يقتلها ، ذلك أن «أوتيل» يثق
مع زوجته في كاليغونيا في أثناء الحرب ، فذاقوا أفسى الآلام ، حتى ألم به مرض عضوي
خطير ، زاد من عظمته ما أصابه من ارتعاش جعل من العسر عليه أن يكتب أو يأكل
أو يشرب أو يمتنع من مجارة ، وحتى الذكرى الأخيرة التي بقيت له كوالد ، اوتلت إليه
تقطعه على غده ، طاع الأكمير الذي كان يحبه حباً حقيقياً ، والذي بدأ حياة أكاديمية
مشقة ، أدنى الحزن ومات متحرراً ، وابنه الأصغر ارتكب جريمة إدمان المخدرات وتلقى به في
السجن ، وابنته التي تزوجت برغم إرادته من الممثل المعروف «شارل شابلي» ، هجرته ولم
يعد يعرف إليها طريقاً . وإذا لنجد «بيجي» «أوتيل» يعكس فشل حلاقتها بأبنائه الثلاثة على
«ديون أنتوني» طلل مسرحيته : (الإله الكبير يراون) ، حيث تقول «مارجيت»
لزوجها : «كنت أود أن تنم بالأولاد أكثر من ذلك يا «ديون» .. فيجبنا ساعراً : « هل
أصبح أنا قبل تناول طعام الإفطار ؟ إني أكون في وضع طريف جداً .. »

أما زوجته «كارلوت» فطلبت منه الطلاق بدعوى القسوة في معاملتها فأودعها «أوتيل»
إحدى المصحات العقلية ، وذهب هو ليعيش أوبالآخرى ليل في لوكاندة عملية بوستون .
ودأت شتله ، والوقت بعد الظهيرة ، أخذ «أوتيل» يلقى إلى المنفأة بكل أعماله التي لم تم ،
وبعد أن فرغ من هذه المهمة الصعبة جلس يتأمل دنو أنجله إلى أن دمره الحمى التي أحرقت
غلايله ، وحدثت كبائه وظل ثلاثة أيام بلياليها يقاوم الفتيمة ، حتى وضع نفسه المرتعشى
فوق قلبه ليخرج زفرة متعشرة كان لما من رجح المصلي ما لم يكن لأى سطر تراكبت بداه
وكانت تلك الزفرة هي الكلمة التذكارية التي غشت على صرخه . « ولدت في لوكاندة ومات
في لوكاندة » كانت قد حلت بها لمة لقد .. »

ابن مسرح حيلة ومجازاً ..

تلك كانت حياة «أوتيل» وهي كتابة الحلمس الدراسي البسيط الذي لابد لنا من أن نتخذ
منه إلى تنسيق فنه ونظم شخصيته ، فهو كآرأينا ابن مسرح حقيقة ومجازاً ، وسياته كآرأينا

أيضاً حياة درامية حقيقة ومحرراً . ومختار ما كانت مبرمه صرخة احتجاج مادي ، كان صرخه صرخة احتجاج روحي ، فقد عاش حياته متبرماً بتفاهيم الحضارة المادية ، سائطاً على تقاليد المجتمع (التكنولوجي) ، يحاول أن يحرر نفسه من قيود عصره ، ليحرر معها الفن والأدب .

ومن خلال احتجاجه على التصصب والترتب من ناحية ، والفرغ من والتبدل من ناحية أخرى ، راح « أونيل » يدعو بقوة وانفعال إلى كل ما هو جديد وأصيل وغير تقليدي ، سواء في الفن أو في السلوك الإنساني ، ويتخذ من دعوته سلاحاً يقضي به على كل ما في ثقافة عصره من نقص وقصور . لذلك جاء أدبه حلالاً بكل معاني القوة والكرامة التي هي طابع الثروة الحقيقية ، وكان أدبه في صحبته يمثل ثورة الطبقة الوسطى للواحة حين تصبى بالجمود وتحاول الانطلاق ، وحين تكفر بالفساد وتحاول الإصلاح ، وحين تشتمر من الضوئية والنور وتجر إلى نسيم جديد .

ولم يكن « أونيل » يجهل خطورة الثورة التي اقوى أن يقوم بها ، ولا متانة البنية التي صمم أن يدمع لييه من جديد ، فقد كان كما يقول « ليوبيل ترينج » « يعلم كل العلم مدى خطورة القوات الثاقبة التي هو مقدم على محاربتها ، وكان كما يقول من نفسه ، بشر بأنه خواصة صغية رقابت منهضة تحت سطح الماء ، تنتظر في صبر الفرصة المناسبة لكي تطلق قذائفها على البنية الضعيفة الرابضة فوق ظهر الماء » .

وما أن قامت الثورة ، وبلغت الحركة الثاقبة ، حتى وجد « أونيل » من الأنصار والمؤيدين عالم يكن يحضر له على بال ، بل إن الكثيرين من أعلامه التقليديين سرعان ما وقفوا إلى جانبه ، وأخذوا يمجونه في السر بالهتاف والتشجيع ، وأخيراً نجحت الثورة التي قرصها « أونيل » ثورة الخليل على القديم ، ثورة الأصالة على التقليد ، ثورة الدماء الشابة على الدماء المتأخنة ، وكان من وراء هذه الثورة أن تغير وجه المسرح الأمريكي بل والمسرح الأول في الرابع الأول من هذا القرن .

لكن خلال هذه الثورة ، قدم « أونيل » على خشبة المسرح ، شخصاً جديداً لم ترها الأعين من قبل ، وسواءاً جديداً لم تألفه الأصابع من قبل ، ولكن حواراته وشعره استطاع أن يجلسا للولامة الأمريكية طابعها الخاص وأسلوبها المميز ، وأن يقللا المسرح الأول من صعيد الواقعية إلى صعيد التعبيرية ، وأن يفتحوا الطريق أمام تجربت درامية جديدة ، خلقت

جيلا بأسره من الكتب . من بينهم « سلفي هيوارد » ، وأيلمر رايس » وروزرت شروود .
وثورنتون ويلنر ، وماكسويل آنترمون ، وكليموود أودنس » ، وعلى رأسهم الكتابان
المدحان .. « آرثر ميلر » ، و« تيسى وليامز » .

واهتم « أونيل » في دراماته بحياة الإنسان العادية ، تلك الحياة التي تسير في عراها الطبيعي
لدى كل شخص وفي كل يوم ، فإذا بكلمة عارسة ، أو تزوة طائفة ، أو لحظة عابرة تدير اتجاه
هذه الحياة فتتحطم آمال ، وتنفجر علاقات ، ويحل الملاك والموت ، وتلك هي المأساة الحقيقية
التي تحدثنا على التفكير في مصير الإنسان ، وفي الصراع الدائر بينه وبين ربه كما في مسرحية
(وراد الألق) وبينه وبين القدر الطاغى كما في مسرحية (أنا كريس) وبينه وبين مجتمعه
ومحاولان للاهتمام كما في مسرحية (القرد الكثيف الشعر) ثم بينه وبين الحيوان الذي يحوى في
أخائه كما في مسرحية (الإمبراطور جوتز) .

وردا كانت شخصيات أونيل قد خلقتها ضرورة الموقف لا تخاليد المسرح ، وجاءت لتعبر
عن أواقع (الجوانب) لا الواقع (البراق) ، وتعالج قضايا إنسانية لا مشكلات اجتماعية
فلا تخاص لصاحبها من التدخل من الدراما الواقعية التي تتميز بالمطلق والتمسك بالمعقولة عن
التصوير عن حياة الإنسان من الدليل ، عن ترواته وشهوته ، عن أمراضه النفسية ومخاويله
المستترة ، عن اللاعنقولة في تفكيره والدائية في سلوكه ، عن إحساسه بضغفه وضآلته يلزام
القدر الطاغى والمصير المهيوم . فالواقع الباطني عند « أونيل » أهم بكثير من الواقع الخارجي ،
وعلى الفنان أن يصوره بأنظمة الحادة ، وفنونه الصارخة ، وأن يعبر عنه تعبيراً مباشراً كما فعل
هو في مسرحية (الاله الكبير يراون) إذ جاء على لسان أحد أبطاله : ولماذا أتعاف من
الرقص ، أنا الذي أحب للموسيقى والإيقاع والجمال والفتاة والفحش ؟ لماذا أتعاف من
الحياة ، أنا الذي أحب الحياة وجمال الجسد والألوان الحية في الأرض ، والسماء ، والبحر ؟
لماذا أتعاف من الحب ، أنا الذي أحب الحب ؟ لماذا أتعاف ؟ وأنا الذي لا يخاف ؟ لماذا
أظاهر باستحقاق نفسي لكي يشعني حل الناس ؟ لماذا أتعاف في احتقار نفسي من أجل أن
أنهم ؟ ولماذا أسجل من فوق كل هذا الحجل ولزهر يشعني كل هذا الزهر ؟ لماذا أعيش في
تقص كما لو كنت عمرماً أكره الناس وأتجاهم ، وأنا الذي أحب الصلوة والسلام ؟ لماذا
عظمتي بلاجلد باليغى ، فكان على أن أوتدى درعاً لكيلا أنسى أحدًا ، أو بالأحرى أيما الإله
الأولى ، لماذا عظمتي على الإطلاق ، لماذا بحق الشيطان ؟

ولذلك اتجه «أوبيل» إلى (الدراما الصغيرة) حيث يتسكن فيها من العرض الذاتي لا الموضوعي للمسرحية بعكس ما فعل «مفرك أس» ، وحيث يستخدم المونولوج الداخلي للتعبير عن عمى الشعور وتيار الوعى ، بخلاف ما فعل «برناردشو» ، وحيث يستطيع أن يخلق جلالاً وأصاويًا من مواد قد لا تصلح بطبيعتها للمسألة ، على غير ما وجدنا عند «أنطون تشيخوف» ، وحيث يكون الرمز غالباً على التمثيل ، فقلت بذلك من الحفاظ الرابع الذى أقامه الوثاقيون ..

ويرى الناقد «جوريف وود كوتش» الفنى يشبه على ما يبدو «بهاين» من حيث اعتقاده بأن القام «البروجوارى» غير (تراجيدى) التزعة بسبب ما يعوزه من تمام وولار ، يرى هذا الناقد أن «أوبيل» قد قطع فى سبيل إحياء المسرحية (التراجيدية) شوطاً أبعد من ذلك الذى قطعه «أس» ، وهو يصف مسرحيات «أسن» بأنها «رسائل اجتماعية» ومن ثم كان لها (معنى ومغزى من بعض الوجوه) ، على حين أن مسرحيات «سوفوكليس» و«شكسبير» و«أوبيل» لم يكن لها من مغزى سوى التليل على أن الكائنات البشرية ، لا يصحبون عظماء مرموز الجانب ، إلا حيناً يستنيط بهم الغضب ، وتستبد بهم الشهوات الجماعية ، ويعض «كوتش» فى دعوته ، مدللًا على أن «أوبيل» مؤلف «تراجيدى» بطريقة مصرية ، فيقول : «وان أوبيل شأن كل كاتب مسرحى عظيم ينجى ألد يراعى مقاييس جهوده ، وقد شاء القدر ألا تكون تلك المقاييس مثل معايير الإغريق أو معايير الإنجليز لمعد «الياسابات» ، وإنما هى معايير (ميكولوجية) مصرية»

(وسيكولوجية) «أوبيل» للستجة ، قد سرت للكثير من الناس بمقدار ما يهتتم مصرية فروعها الفنية ، ومن لمساته المصرية أيضاً اعتقاده القوى بأن الموضوع الأكبر هو الصراع بين طائفة والذين ، وهو الصراع الذى به فى شأيا مسرحية القلة (الطعام يلقي بالكثرا) والذى قال عنها فى عام ١٩٢٦ ، «إنها مسرحية (ميكولوجية) حديثة» فتعد موضوعها الأساسى من قصة أسطورة قديمة من أسنى اليونان ، وهذا كله هو ما يسميه لستر «كوتش» : (البحث عن كفه مصرى لكن من «أسكيلوس» و«شيكسبير» ..) .

لغير وجه المسرح .

ولكن الافتراض الرابع الذى لترضه كتاب (التراجيدى) القدامى من أن قلب المسرحية

الناس يوجد في مستوى أعمق من التاريخ ، مستوى ثابت لا يتغير . ، مستوى لتحليل
فكرى (ميتافيزيقى) ، دفع «أوبيل» إلى أن يُخلق في آفاق خارج حدود مملكة
(الترغيبيا) ، بل لعلها في وفى القائد الدراسي الشهير «أريك بتل» . خارج ناي الخيال
كذلك ، وهذا ما صرح به «أوبيل» بقوله : «إن معظم المسرحيات الحديثة ، حتى أكثر
ما تصي بمملكة الإنسان بتعبه الإنسان ، ولكن هذا لا يمنعني في قليل أو كثير ، كل ما أنا مع
به هو صلة الإنسان بالخلق .. بآله» .

على أننا نجد «أوبيل» في مسرحياته التي كتبها بعد ذلك ، يرداد إغراضاً عن مادة الحياة ،
وتجاءلاً للمجتمع والتاريخ ، تلك العوامل التي سرت أساطير الترغيبيا من قبل ، وقبل على
موضوع ذلك الكائن الضامض .. الإنسان . يستطلع كنه ، ويكشف عن سره ، وسر الذات
الإلهية معاً ، وبذلك انتقلت (الترغيبيا) معه إلى المجهول الذي لا حدود له ، حتى أن قول
الفيلسوف «هرج سيمبل» في «نصنص للذهب الصبي» ، ليهبطين على «أوبيل» أكثر
ما يطبق عليهم ، وذلك أنهم على حد تعبهم - يحاولون القبض على رمام الحياة في
جوها ، ولكن بدون مضمونها !

أما من حيث (التكنيك الدراسي) ، فقد ابتدع «أوبيل» قوالب مية جديدة ككتافات
العلول في (الإمبراطور جوتز) ، والكورس المعصرى في (المترد الكفيف الشر) ، والأفئدة
الرمزية في (الإله الكبير برون) ، والحوار الجانبي في (جميع أبناء الله لهم أجنحة) ، كما عمد
إلى اللهجة الدارجة فطوحها ومسحها بأسلوب المسرح ، واستخدمها أداة للتصير المباشر ،
وأنشأ نماذجاً جديدة في وضع الأثاث على المسرح ، وفي إدارة شخصيات المسرحية ، وفي
اعتبار الملابس والأصوات والألوان حتى يكون لكل عنصر دلالة رمزية ، وحتى تشيع فكرته
في جو المسرحية كله ..

ولقد استطاع «أوبيل» بفضل براسته في التعبير وفهمه لخصائص المسرح ومعرفته للطابع
البشرية ، فضلاً عن إتقانه للمرحب بشكل (الدراما) ، وإطلاعه الواسع على تحليلات
«فرويد» و«تلميذيه» ، «أدلر» و«يونج» ، أن يعيد النظر في غاية القنن ووسائله على السواء ،
وأن يجعل من فنه حركة ثورية في تاريخ التأليف المسرحي ، وأن كانت (التراجيديات) هي قصة
المصير الإنساني ، (الفارغيبيا) اليونانية هي (تراجيديات) القدر ، حيث يكون مصير الإنسان
في حله ، (والفارغيبيا الشيكسبيرية) هي (تراجيديات) الشخصية ، حيث يكون مصير

الإنسان في إرادته ، وبالعانة والموت يعنى أبطال المسرح الإغريق ، والشكسبير ، الإله لكي يمثلوا الخلاص ، أما « أونيل » فكان عليه أن يتكلم مع جمهور النظارة ، الذى غالباً ما كان يرتاب في وجوده الله ! وتعباً مع عصره ، كتب « أونيل » (تراجينيا) الشخصية (السيكولوجية) ، حيث يكون مصير الإنسان في العوامل الوراثية (والبيولوجية)

ولكن إذا كان الإنسان هو صي مصره ، فلا يمكن أن يكون هناك خلاص وإما دائرة لا تنتهى من الخطيئة والذنب ، تقول « لافينا مانو » في مسرحية (الحساد يلين بالكتر) . . لم يكن هناك إنسان ليأقبح ، فكان على أن أحاقب نفسي ! « وحيث ترحل مع « أوديس » إل جزر البحر الجنوبي ، وتفتح أمامها دنيا جديدة ، دنيا وثية متحررة من قيود النفس وأحلال الضمير ، أو متحررة من « فرويد » على حد صميم « جون جاسر » ، يقول « أوديس » وهى تفتك بالحرية « لا . لست حرة . إن بيتنا شيئاً مشتركاً . اللب الذى اقترضناه »

ولقد شخص « أونيل » مرض العصر الحاضر بقوله : « إن الإله القديم قد مات ، ولم يحل محله إله جديد » . ولكن يتخلى الإنسان إلى عصر الآله ، عليه أن يكون دون المستوى الإنسانى ، أما حرية الحب فقد أرخصها حب الملك ، وأما حرية الاعتقاد فقد بذلت تضمحل ، تلك هى فلسفة « يوجين أونيل » ، الذى مرجعها بحسبة « جون كالف » ، « وسيجموند فرويد » ، لكي يخرج لنا النوع الوحيد من البطل للمسرحى في القرن العشرين . البطل شعبة الظروف ..

البطل ضحية الظروف :

ولقد صور « أونيل » هذا البطل في ثلاث مسرحيات نميرية ، وضع فيها أقصى طاقاته الفنية ، ويبلغ بها قمة الفن المسرحى ، وهى (الامبراطور جوتز) ، و (القرد الكفيف الشمر) ، و (الإله الكبير براون) ، وكلها يضم فيها غيظ تميمى واند ، وموضوعاتها على المثلث . العلاقة بين الإنسان والجموع والله ، وعلاقة كل بالآخرين ، (فالامبراطور جوتز) تصور حول العلاقة بين الإنسان ونفسه ، و (القرد الكفيف الشمر) حول علاقته بجمعه ، و (الإله الكبير براون) حول علاقته بالخلق . بالله ..

ولا شك أن هذه المسرحيات الثلاث تؤلف لها بينها نسقاً فلسفياً متكاملًا ، وأن « أونيل »

الترحم فيها جميعاً معجاً واحداً هو تصوير ضعف الإنسان وضعافته ، وقسوة الكون وضروته ، وحطالة الإنسان إلى إيجاد مخرج من الحياة والتفكير يكفل له قدراً من الرضا النفسى والنفطة الروحية ، ذلك أن « نوثيل » قد حاول استكمال الصور التى يرسمها لأبطال مسرحياته الثلاثة ، أو الصورة التى يرسمها لبطله (الدراسى) فى مستوياته الثلاثة ، لا يستطيع أن يتخلص من الصراع الذى يسيطر عليه أبداً ، الصراع بين ما يحسه من ضآلة الفرد وتعاونه ، وما يراه من ضخامة الكون وقوته الساحقة

وهذه المسرحيات الثلاث اذ تدور حول ظاهرة الشقاء الإنسانى ، تؤكد لنا أن هذا الشقاء ليس هو الشقاء للمادى أو الاجتماعى كما قد يتبادر لنا من معناه المباشر ، وإنما هو الشقاء (الميتافيزيقى) إذا نحن نظرنا إليه فى معناه العميق . وصحيح أن هذا الشقاء قد يجد أسبابه الأولى فى كلمة عابرة أو قسوة طائشة ، قد ينشأ عن كلمة فيها إهانة أو موقف فيه تحريج ، ولكنه فى النهاية يؤدى إلى الخراب والدمار ، إذا ما صادف الإنسان الذى يستجيب له . إذا ما صادف البطل الضحية القزوف ..

والبطل الرئيسى فى كل من هذه المسرحيات الثلاث ، إما إنسان جريح الكرامة ، أو مهين الكبرياء ، إنه الزمعى الشقى الذى يثار لمتصره من الرجل الأبيض ، وهو (الوقاد) للسكين الذى يورق فى وجه الجميع الرأسمالى ، وهو (الفتان) البائس الذى قدم نفسه قرباناً لإله العصر الحديث الذى يسوقه التلجاع ..

والآن لتناول هذا البطل بادهى بالمستوى (السيكولوجى) الذى يمثل فى مسرحية (الإمبراطور جونز) الذى وصفها « هاريت كلاوك » بأنها « عرض للمخاوف المفزع يضطرم فى صدر زيمى نصف متحضر ، إنها نوع من الكشف بقتيب مكبوس ، عن المأساة البطولية لزنجى الولايات المتحدة » .

الإمبراطور . نولمستوى السيكولوجى :

فهذه مسرحية تصور خادماً زنجياً فى عرصات اليوبلان بالولايات المتحدة . ، يرتكب من جرائم القتل والسرقة ما لا حد له ولا حصر ، إلى أن يحكم عليه بالإعدام ، وفى السجى فى انتظار التنفيذ ، يتمكن من الفرار إلى إحدى جزر البحر الكاريبى ، حيث مزاج القصب المتنامية ، التى يعمل فيها بر جسه من الزنج ، وحيث يتمكن بمساعدة أحد المستعمرى

الإنجليز من خلع الزنوج البسطاء ، وتصيب نفسه إمبراطوراً عليهم . ولكنه لم يحكم نفسه بالحب والقانون ، بل حكمهم بالخوف والكراهية ، حكمهم باللاقانون ، لأنه تصور نفسه أكبر من القانون ، فهو يقول : « القانون لا ينطبق على » ١٢ . ألا تسبح ما أقوله ذلك يا صيغري ؟ إن هناك لصوصاً صغراً مثلك ولصوصاً كباراً مثلي . السرقات الصغيرة يسفل أصحابها السجن ، أما السرقات الكبيرة ، فإنها تجلب منك إمبراطوراً ، وتضعك في قائمة الجدد .

ولأنه إمبراطور من صنع نفسه لا من صنع الشعب ، من صنع السرقات الكبيرة لا من صنع الكفاح الشريف ، كانت الأكلوية عنده هي القانون ، والحرافة هي مصدو السلطات ، ولكي يحس نفسه من غضبة الزوج ، استطاع أن يوههم بأنه يملك قوى سحرية هائلة تتمثل في تلك (الحروطشة الضميمة) التي لا يقتل إلا بها ، والتي لا توجد إلا عنده ، فالزنوج يقتلون بحراطيش من الرصاص ، أما هو فبحروطوشة من الضمة ، وليس لأحد أن يطمح في شرف قتل (الإمبراطور جوتز) إلا (الإمبراطور جوتز) نفسه ، فهو يقول : « وإياها ضمن محدثي الكبرى ، لقد أنصبرتهم أنني صمنت حروطوشة ضمة خاصة بي ، وأنصبرتهم أنه عندما يجيء الوقت المناسب سأقتل قصي ، وقتلت لم أبق الرجل الوحيد في العالم الذي يستطيع أن يقتلي ، فلا أمل لي أن يحاولوا قتل »

ونمت اللببة واستطاع الإمبراطور أن يتم بالطائفة حل نفسه وماله وسلطانه ، وأن يتسقى بين الزنوج دون أن يطعم زبجي حلقه من الخلف ، ودون أن يقتصه جائع من ورثه الأشجار ولكن الزنوج لم يحملوه ، ضاقوا به ، وخطرت وعروره ، وبدعوا بقتلوا للثورة عليه ، وكانت ثورتهم شيئاً صعباً حقاً .. فاحطروه ولا سطروه ولا دسوا له السم في الطعام ، وإما تركوا له البلاد وفروا إلى الغابات ، تركوه ملكاً بلا مملكة ، إمبراطوراً بلا شعب ، إلماً بلا عبيد ، إذن فالثورة قد نشبت ، وليس على الإمبراطور ، إلا أن يبحث عن طريق للهروب . والحقيقة أن الزوج عندما تركوه ، لم يتركوه وحده غاماً ، وإما تركوه لنفسه ، لئلا يشع جبارهم .. الخوف ، ويعد الإمبراطور نفسه طمناً تتنازعه الحطوف ، وفريسة تطاردها الأشباح ، ومع ذلك فلا قرار ، ولا أمل في الفرار الأبواب كلها موصدة ، وليس أمامه إلا باب واحد ، هو باب التدم والاستمرار فهو يقول : « يا إلهي استمع لدعائي .. إني أبغى كالحلطي المسكين ، إني أعرف أنني أخطأت ، أعرف ذلك ، فعندما أمسكت « جيف » وهو

بغش الزهر ، غلبى الغضب مصرعه قليلا . يارب ، إننى أخطأت . وهؤلاء الزوج الحقيق
عندما رفعوني إلى كرمى الإمبراطور سرت كل ما وقع فى يدي ... يارب لقد أخطأت .. إننى
أعرف ذلك . وأنا شديد الأسف .. صاحى يارب . صلح الآثم للسكين .
وهكذا يستمر صراع الخوف التابع من أماته . والحيوان الذى يسرى فى داخله ، حتى
يستبد به اليأس ويستحر . ويموت . وكا وقف « يروتوس » على جان « يوليوس قيصر » ،
يقف « ليم » على جان « غريم » . الإمبراطور « جوتز » ، وك يوح من الرياه السامر يقول :
« حقا لقد فطروا من أظلك الكبرياء » جوتز ، أنت الآن ميت كالسكة ، أين عظمتك ؟
وأين قوتك يا صاحب الجلالة ؟ وأين خراطيشك القضية ؟ » .

الفرد . أو المستوى الاجتماعى :

فإذا انتقلنا من المستوى (البكولوجى) إلى المستوى الاجتماعى . استطعنا أن نلتق
بالإمبراطور « جونز » مرة ثانية . ولكن فى صورة « بانك » بطل مسرحية (الفرد الكبير
الشر .) إنها كما يقول « باويت كلارك » سلسلة من المشاهد القصيرة . تبدأ على ظهر
الباخرة حيث يسمى « بانك » . وتنتهى فى حديقة الحيوان حيث يلتقى مصرعه . أو ربما حيث
يغشى أخيرا

وربما كانت هذه المسرحية أبلغ من السابقة فى قوة الدلالة ووضوح الفكرة . . فضلا عن
روعة (التكيف) وبراعة الحوار ، فلها هنا مسرحية يترابط فيها الموضوع والمثلل ارتباطاً
عضوياً ، أما المعنى فكأن فى بنية المسرحية ، ظاهر فى الحوار . وتستطيع المسرحية أن تستحوذ
على اهتمام المكرى عما تنطوى عليه من سخرية مأساوية ، وفكرة اجتماعية ، ومواقف غريبة ،
وأصالة منقطة النظر . وإن غررة حب الاستطلاع لدينا جميعاً تنشط فى البداية . ولكنها
لا تجد الرضا التام إلا فى نهاية المسرحية

والمسرحية تروى قصة كعاج حامل السعينة « بانك » الذى يوقد النار فى جوف السعينة
تحت مطبخ البحر ، ويقضى أيامه أمام الفرن ، يعرق ويمترق . ويسف تراب الفحم ، وهو
يعيش فى غرفة من حديد سقمها صحن وجدرانها محاطة بالعلب ، وشكلها يشبه القفص
الحلبدى ، فيتخوس ظهره ، ويمر شعره ، ويعطى جلده بالبراد . ويبدو وكأنه فرد ومع
ذلك فهو هادئ البال مرتاح القصر لأنه أنسل . ولأن مهته لا يقوى عليها إلا الرجال .

ولأنه ينتمى لعالمه انتماء كاملاً فهو أقوى من الصلب لأنه هو الذى صنع الصلب ، وأشد حرارة من النار ، لأنه هو الذى أوقد النار ، وأحسن حالاً من ركاب الدرجة الأولى لأنه هو الذى ينقلهم من (ساوثمبون إلى نيويورك) ، أتممه يقول : « لا شك أنه بدون توقف كل شيء » ، بل يموت كل شيء ، الفصوص ، والمخنان ، وجميع الآلات التى تحرك العالم ، كلها تتوقف ولا يعمل بعدها شيء » .

ومحاول زميله « بادى » الساعط للبرم أن يحدد عليه عالمه ، وينتص عليه حياته فيسحر من السبعة الشبيهة بالسجن ، ومن الموقد الشبه بالجهم ، ومن البحارة الذين يشيرون القردة الدميمة فى حديقة الحيوان ، أو الرجال الأذلاء فى سوق العبيد ، ولكن « يانك » يرد عليه مستكراً : « عبيد ، يا للهول .. إننا ندير كل المصانع ، وكل الأغنياء الذين يظنون أنهم شيء » ، هم ليسوا شيئاً فى الواقع ، إنهم لا يتصورون إلى شيء » ، أما نحن الثبان فإننا فى الطريق ، إننا فى القاع ، ولكننا الكل فى الكل » .

ودات يوم تزداد الأفران فتاة رفيقة كأنها ملكة فى ثيابها البيضاء ، إنها ابنة مليونير يملك نصف صناعة الصلب فى أمريكا ، وبذلك أيضاً هذه السيدة باعليا ومن عليها من الريان والمهندسين ومحال الأفران ، وللعقيدة أنها فتاة من فتيات (البرجوازية) الكبيرة ، تعيش بلا هدف ، وتخصى بلا اتجاه ، وتضع نفسها بأنها باشتراكها فى الأحوال الاجتماعية إنما ترفع من مستوى الطبقات الكادحة. وهى تنزل إلى فتحة الفرن لى تكتسب تجربة جديدة ، وبينما هى تصرخ من الأفران وعلى العالم ، يقع نظرها على « يانك » وهو يحرق الفحم إلى فوهة الفرن ، وقد تفرص ظهره ، واتراحت شفتاه من أسنانه ، وأبرقت عيناه الصمغتان بصورة وحشية ، فصرخ صرخة أليمة وتبعث واحدة يديها أمام وجهها لتحمى منظره ، وتتولى الصرخة فى أذن ، « يانك » (ما الذى جعلها تصرخ ؟) يقول له صاحبه : « لقد أعانتك ، لقد قلب إنك قرد كثيف الشعر . » ويده العليظة أقسم « يانك » أن يتقم حتماً ومن طوقها ، يتقم لحمه والملايين أمثاله من القردة كثيفة الشعر ، فهو يقول : « قرد كثيف الشعر ؟ عيه .. لا ريب أنها كانت تنظر إلى حيد العصى ، قرد كثيف الشعر ، هذا هو لنا - عيه ؟ أينما المقطورة الهزيلة أينما الشاحنة المسككة .. سأؤريك من هو القرد . »

لقد حطمت « ميلدر » صورته المثالية من نفسه ، الصورة التى كانت تجعل حياته انحماضاً

ومعنى ، والى بلونها الآن ، أصبح عاطلاً من أية قيمة ، عارياً من أى شعور بالانتماء ، ومهما بدد من محاولات لاستعادة صورته الثالثة ، قلب يصبح أيداً ، أيداً ولن يعود كما كان . فقد طغت الصورة الخيالية الجديدة على الصورة للتالية القديمة ، وعلت الصحافة التى كانت من قبل مدعاة لمصره ، هى ما يرطه اليوم بالحيوان وكل ما هو حيوانى .

ورسو السفينة فبتجه « يانك » إلى الشارع الخامس فى نيويورك ، لكى يأت من طبقه الرأسماليين ، فلأمر كما قال له صاحبه ليس مسألة شخصية بينه وبينها ، بل مسألة طبقه بينه وبين الطبقة التى تنتمى إليها . « أليس ذلك هو ما جعلنى أحصركم إلى هنا . لكى ترى ؟ كنت تنظر إلى الأمر بطريقة خاطئة ، وكنت تصرف وتتكلم كأنها مسألة شخصية بينك وبين تلك البقرة المسجفة ، فأردت أن تضحك بأنها لم تكن إلا عظمة لطبقتها ، كما أردت أن أوقفك عليك وعليك الطبيب . وعندما ترى أنه ليست هى وحدها التى يجب أن تحاربها ، بل طبقتها كلها ، فهناك جمهور بأسره على شاكلتها أمهاتهم ! »

ول وجهه أحد المجال التجارية ، يجد « يانك » وراء الستاس مروعاً بألف دولار ، بأكثر من ثمن القرد الحى بأكماله ، بكل ما فيه من رأس وجسد وروح ، فيثور ويهجم على دورى الباقات البيض ، يحمله رجال الشرطة إلى السجن ، وقد السجى يحاول « يانك » عينا أن يثبت لفسه وللآخرين ، أنه هو المصلب ، وهو البحار ، وهو الفنان ، وهو كل شيء . لقد فقد يقينه القديم ، ولم يجد أمامه من يقمى جديده . فالصلب تحل حته ، وبعد أن كان مصدر قوته ، أصبح سبب ضعفه وسقوطه واستياده .

وهناك فى السجى يشير عليه أحد القتلاء بالانضمام إلى منظمة « المجال الصناعيين فى العالم » ، حيث يمكنه من طريقها أن يفتن ما يصبو إليه من أهداف ولكن للنظمة ترصفه من الأخرى ، وتظن أنه غير أصيل ، وأنه عليل لدى طبقة الرأسماليين ، وأنه حيوان خال من اللحن ، أو قرد كفيف قشعر ، وبعد تلك المحاولة المتعاشلة بلسوك « يانك » الحقيقة التى لم يدركها من قبل ، وهى أنه هو نفسه المسؤول عن العذاب الذى يتأبىه ، « لا ميللرد » ولا المجتمع ، « وهذا ما حدث فى الآن ، لم أهد أنبض بالحياة ، فكيف كان المصلب لى ، وكنت أملك العالم ، ولم أهد أملك المصلب ، وملكى العالم ... »

ويحساس مرير بالصراع ، وشعور مؤس باللاجلوى واللا انتماء ، يلير « يانك » وجهها مريراً حارثاً كأنه قرد يلى القمر « قل لى بأمن فى علاك ، أيا الرجل على وجه القمر .

إنك تبدو حكيمًا ، فهل أجد عندك الجواب ؟ أسكب في دلتلي الحكمة والمعرفة للصحيحة ،
وقل لي من أين أتيت ؟ » .

وأخيراً يتجه « يانك » إلى حديقة الحيوان ، لطلها تكون أدقاً وأهدأ ، ولعله يستطيع أن
يتسنى هناك ، فقد أصبح التقدم إلى الأمام بالسبب له شيئاً مستحيلاً ، إذ أن قلامع أمامه من أن
يتجهز إلى الوراء شيئاً وراء الانتماء ، وقف أمام قصص (الغوريلا) ، يخاطبها بتهجة تحمل
في طياتها شعوراً عميقاً بالتعاطف : « أنا لست على الأرض ولا في السماء أتضحى ؟ إني في
الوسط أحاول أن أعمل شيئاً متقياً بها معاً أعني الطلث ، وربما كان هذا هو ما يسمونه
بالجسيم ، هه ؟ أما أنت فإنك في القاع ، إنك أصل ، لا شك أيتها الكتلة المخلوطة ، إنك
أنت الأصل الوحيد في العالم ؟ »

ويبقى مع (الغوريلا) على أن يفوما معاً آخر عاقلة للانتقام من المجتمع الرأسمالي ،
ويكسر القفل الذي على باب القفص ، ويضع الباب على مصراعيه ، ويخرج (الغوريلا)
يريد يده مصاصاً : فضانته (الغوريلا) ينفق حق يُسمى عليه ، ثم يحميه إلى داخل القفص
وتتركه ، وتطلق وبعد لحظات يفتح من إبعائه ، وقف بصورية على نفسه ، وبسك
تضيق القفص ويسمى في كلمات حزينة مضطمة : « وأخيراً في القفص ، هه ؟ » ثم يترك في
كومة على الأرض ويموت ، وتصلب (النسانيس) في حويل خالفت حزين ، إذ ربما قد انتهى
إليها أخيراً .. القرد الكفيف الشمر ..

وهكذا نرى أن حكيمًا ذكيًا نالذاً يكرى وراء « القرد الكفيف الشمر » وأن فلسفة « يانك »
ليست مابعة من حارج الموقف الإنساني القرد ، بل هي مابعة من آراء « أوبيل » الخاصة في
الحياة والمجتمع . وعلى أية حال ، فالفكرة تبع من موقف إنساني حتى ، « ويانك » في رأى
« أوبيل » ليس مجرد فرد ، بل هو رمز للإنسان ، وزعت في الانتداء ليست مجرد رعية فردية ،
بل هي مشكلة اجتماعية ، وهذا ما عير عنه « أوبيل » بقوله : « إن القرد الكفيف الشمر إنما هو
رمز للإنسان الذي فقد الشعور بالانتماء مع الطبيعة ، هذا الانتماء الذي كان ينبغي به قديماً
كحيوان ، والذي لم يستطيع بعد أن يكتبه على مستوى وحي ، وهكذا يجد الإنسان نفسه
واقف في الوسط بين الأرض والسماء معضلاً لهذا الشعور بالانتماء ، وهو يحاول أن يستعيد
أمنه القديم ، ولكنه يطلق طيلة محاولاته ضربات من كل من الأرض والسماء ، وقد عبر
« يانك » عن هذه الفكرة من خلال كلماته : » .

وهذا صحيح صحيح أن « يانك » يرقى رجلاً ، له صفاته وسجاياه الإنسانية ولكن المصحيح أيضاً أنه رمز إلى جوار ذلك ، ولكن هل من الممكن أن يكون إنساناً ورمزاً في آن واحد ؟ إن إنساناً مثل « هاملت » ، يمكن أن يرمز إلى بعض الخصائص أو المزايا الإنسانية ، بل يمكن أن يلخص طسفة كاملة ، لكن الكاتب المسرحي عندما يعمد قاصداً إلى استدعاء شخص ما ليحضره من مثالا للإنسان أو الإنسانية إما يقتل بالضرورة من قيمة العناصر الإنسانية التي يحتمل عليها عمله الفني ، وهذا ما تمناه « أونيل » وتحاشياً ذكياً واحياً على مستوى الثالث من مستويات بطله المسرحي ، السوى (الميتافيزيق) ، أو (الإله الكبير برلون)

الإله .. أو السوى (الميتافيزيق) :

إن (الإله الكبير برلون) تصور طموح الإنسان وصراعه ، من أجل أن يست ذاته ، ويتوحد مع الطبيعة ، وذلك في أسلوب شاعري شوان يصل أحياناً إلى درجة الوجد الصوفي والانتفاذ الرومي ، وكأنه أنشودة (أبولو الدرامية) ، إنها شديد انتصار (درلي) ، يتغنى بفضل الإنسان من أجل أن يوحد بين ذاته وبين الطبيعة

ولمجنبتها من ألوما إلى آخرها ذات فتنة حاضرة ، وطريق الإنسان فيها ملتوية خلال وادي الخساة ، لكنها تنتهي إلى الانتصار ، وهذا ما عبر عنه « أونيل » بقوله : « إن (الإله الكبير برلون) من بعض جوانبها مسرحية (أسرار) تصور حول سر الشخصية والحياة ، بدلا من أن تدور على موضوع بوليس معتد ، إنها مسرحية لا تفهم بالعقل بل بالشعور والإحساس . والحقيقة أن (الإله الكبير برلون) أكثر استلاكا بإحساس الشاعر بالإيقاع وبالتناسق ويتنوع الحياة ، من أية مسرحية أخرى ، واللغة فيها تعبر عن ظلال شعاع نصف مضموم وتنعقد محسوسة ، ومن الصورة بمكان وصفها في جمل وعبارات ، فإذا لم تعبر ، أهدت إلهاً ، لكن الأسلوب إيجاباً أكثر ملائمة للموضوع .

إن « ديون أنطوي » واسمه مكون من « ديونيسوس » . الإله الإغريقي القديم « وأنطوان » . القديس المسيحي المعروف ، إعا يمثل القبول الوثني لمفاتيح للحياة وعو في حرب أبدية مع الروح المسيحية الحياة لتقبل المذاب ، المتكرة للحياة ، ذلك الصراع الذي يؤدي في زماننا الحاضر إلى إرباط الطرفين ، إلى كبت الجانب الخلاق في الحياة ويجعله عقياً ، وإلى تشويه مآخلة تحوله من صورة الإله « بان » إلى صورة « الشيطان » ثم إلى

١ مصتوفوليس : الذى يسحر من نفسه من أجل أن يشعر بأنه حى .

لقد اجتمعت في شخصه التزعة (الرومانسية) والتزوة الحية ، عاش حياته فكانا يصعد لأوثان الحب والطبيعة والخيال والجمال ، كما عاش فلسفياً يتناول الحياة ويصعد عن الناس ، ويصافى ما فرضه على نفسه من « ملهوشية » قساكة ، قضت عليه في نهاية الأمر ، ولكنه يموت ، وعلى مجاه الموسم ابتسامة السرور للتألم أو الفرح الحزين

« ومارجريت » هي السلالة الحديثة للبائسة « المارجريت القاروسية » ، أو « مارجريت » المتحدرة من (رومية هاوس) كشاعر المظم « جوت » ، إنها امرأة الخائنة التي تتم بفصلها البساطة ، ونحيا حياة القطرة ، وتسهر عن كل شيء إلا عن الوسائل التي توصل بها إلى تحقيق غايتها في الحياة ، أو غايتها من الحياة ، وهي المحافظة على النسل ، والإبقاء على الحرية . « وسيل » هي التجسيد الحلى « لسيل » رمز الأرض الأم ، وهي « لومس » للنبوة التي تعاقب العلة والعطش في عالم من القوانين غير الطبيعية ، ولكنها تجد الألفة والارتواء عند أتباعها من اللبديين ، أولئك الذين راحوا ضحايا ما فرضوه على أنفسهم من قوانين ، فهي التي تلهيهم « ديون أنطوني » إيمانه بالحياة من حيث هي حياة ، وهي التي تنور على روح « براون المختصر » : « أهانا الذي في السموات .. »

أما « براون » . (الإله الكبير براون) ، فهو الأسطورة للمادية لإله العصر الحديث الذي يسمونه النجاح ، وهو يقسم حياته على الأشياء الخارجية ، الأشياء (البائسة) ، أما داخله ففراغ ويذاب ، إنه مخلوق غير ميلغ ، ذو أبعاد اجتماعية سطحية ، وهو يحتاج عرضي ، ألقاه تيار الرغبة الأبدى العميق في بحيرة راكملة المياه ، وهو يؤكد وجوده على حساب الآخرين ، يشقى الحب دون أن يحب ، ويشقى الحياة دون أن يحيا ، ويشقى الإبداع ولا قدرة له على الإبداع . ولذلك أراد يموت ، عندما يقطع مورد رزقه ، عندما يحس بين يديه نحر النجاح وكان يجب أن يموت لأنه توهم أنه يستطيع أن يقضى على الحب والإبداع ، ولكن الحب والإبداع هما مبدأ الوجود والحياة ، والحياة لا تموت ، والوجود لا يكون للعدم

وهكذا على صدر « سيل » ، رمز الأرض الأم ، ورمز الختان والرحم والولادة من جديد ، يموت (الإله الكبير براون) ، وعلى شفق « سيل » يوزف « أوريل » نشيد الحياة : « أبداً يعود الربيع حاملاً في صلبه الحياة . أبداً يعود أبداً . أبداً يعود الربيع ، وتعود الحياة ، ويعود الصيف والخريف واللوت والسلام ، ولأبداً .. أبداً يعود الحب

واحمل والولادة والألم . ويعود الريح حاملاً في صلبه ففسح الحياة حاملاً نابع الحياة
التألق الخيل .

* * *

إن « بوجم، أوبيل » ، الكاتب السري العملاق ، لم يكن فحسب صرخة في وجه
عصره ، بل صرخة في وجه كل العصور ، لأنه لم يكن فحسب كاتباً لعصره ، بل وكاناً لكل
العصور .

الصرخة العاشرة

« أليير كامى »

الإنسان ... ذلك المستحيل

« اختبرت العنائة لكى أظل وحيًا للأرض ،
ومازلت أؤمن بأن هذا العالم ليس له معنى بطل
عليه ، ولكنى أعلم أن هناك شيئاً فى العالم ، له
معنى .. وذلك هو الإنسان »

« أليير كامى »

مات جيتا ، وهو الفيلسوف الذى عاش طوال حياته القصيرة يتحدى بمسألة الموت
فى يوم الاثنين ، الرابع من يناير عام ١٩٦٠ ، وفى الساعة الثانية والربع ظهراً ،
اصطدمت سيارة تسير بسرعة جنونية على طريق (سانس باريس) بشجرة من أشجار
البوط ، وأسفر الاصطدام عن حادث مروع ، غيب حطام السيارة عثر على امرأتين فى حالة
إغماء ، وسائق مصاب مات بعد الحادث بأربعة أيام ، هو الناشر الفرنسى الشهير « ميشيل
جاليجار » ، وشخص رابع مات للحظة ، والدهم يتزف من رفته ، وعلى وجهه أمارات
الدمغة ، ولما إحدى صبيته علامة استهوان ، وفى العصر الأسرى ، علامة تعجب ؟ وحسب
فتشوا جيبوه ، وجلسوا بما بطاقته الشخصية ، وعليها هذه الكلمات

(أليير كامى) ... كاتب ، ولد فى ٧ نوفمبر ١٩١٣ ، فى موندوق ، مديرية نيمططبية)
ولم يكن أمام حقوق العالم كله ، إلا أن يعلنوا الحداد القلبي والروحي على المفكر
الفيلسوف الذى عاش أضرأى عصره وحاول أن يجد طاء الدواء ، وعلى رجل السياسة
والأستلاق الذى طلق تاضل من أنبل قصايا الكرامة والعنائة والحرية ، وعلى الأديب الروال
المسرحى الذى أنقل ضميره البحث عن معنى الإنسان ، وعلى الكاتب الصحفي الذى عاش

وقلبه ينفض بنفاسة الجبل

ولم يجد متفقو العالم كله ، العزاء في تلك الكتلات العشر ، التي كان « فبير كامبي » يحيا
أكثر من غيرها ، ألا وهي : (العالم ، المذاب ، الأرض ، الأم ، الناس ، الصحراء ،
الشرف ، اللبؤس ، للصيت ، البحر) .

وإذا وجدوا العزاء في الكتلات الثلاث التي لحقت حياة « فبير كامبي » وفكره ، وكانما
هي ألقابهم الثلاث ، وهي : (العيث ، والعرد ، والثورة) .

فإن العزاء الحقيقي لكل متفكف هو أنه كان له شرف الانسحاب إلى العصر الذي عاش فيه
« فبير كامبي » ، بحيث كان قلبه ينفض وقلب هذا الرجل في عصر واحد .

حياته هي حياة أبطاله

إن حياة « فبير كامبي » وكتابات وجهان لحقيقة واحدة ، أوها وجه واحد لحقيقة واحدة ،
لحياته هي حياة أبطاله ، بحيث لا يمكننا أن نغرق بين الإنسان « فبير كامبي » الذي حصل آلام
العصر عن كتبه وتحملها بكل الشجاعة والشرف ، وبين أبطال مثل « سيريف » ، وكاليف ،
وسيمو ، وديو ، ممن حضروا في طريق الأمانة والعدالة إلى أقصى مدى ، وتحملوا بطولية لا تحلو
من تضحية هدايت الطريق .

لقد كلف « فبير كامبي » وسط صراعات العصر ، وهو عصر عزلة التناقض ، وانقضت
فيه السياسة من الأخلاق ، والقيم من المجتمع ، والفكر من الحياة ، وبالتالي بات المصريون
يموت القيم التي تحبر كتابة الوسيط بين الله والإنسان ، والتي كان من شأنها جلب الطمأنينة إلى
ما سبق من عرود إنسان ، فليس همّ العصر مجرد القول بأن بعض القيم قد أصبحت عارية من
كل معنى ، بل راح يتزع إلى بداحات وجود القيم على أي صورة من صور المطلق ، وهذا
كانت القضية الكبرى التي واجهت « فبير كامبي » هي خلق قيم جديدة في عالم متناقض ، دون
بعث الحياة في القيم التقليدية القديمة ، التي حول عليها التاريخ .

وكان صيماً على « فبير كامبي » في عالم متناقض يقتصر إلى صفة للتعالى ، أن يخلق قيمة
جديدة دون أن يبدأ بحمل التناقض هذه قيمة من القيم ، ومن ثم راح يستبدل موت القيم
الإنسانية بالتأكيده ، للسهر على حقيقة المسؤولية الإنسانية ، وبالتالي فإن الصورة التي انبثقت في
أعماله الفكرية والأدبية ، ليست إلا صورة البطل وقد حرم من كل عوالم (ميتافيزيق) ،

فليست هناك قوى حارقة يبيب بها ، ولا قيم حوارية يرتكن إليها ، فهو قد ترك ليصوغ قدره نفسه ، ويسجده وفق هواه ، وحيداً بلا عون أو مصير .

وهذا معناه أن أدب النورد لا يقدم الحياة على أنها وضع مستقر ، بل وضع قد طريقته إلى الاستمرار ، وتلك هي التجربة التي يكتسبها الوجود الإنساني ، والتي يسميها « جان بول سارتر » : العذاب . وتلك هي مسئولية كل فرد من الأفراد ، والتي يطلق عليها كذلك لغة الحرية . وتلك أخيراً هي الصورة التي رسمها « أنطوان مالرو » لوضع الإنسان وهي الأساس الذي يقوم عليه ما أسماه : للصبر .

وتلك هي دنيا « ألبر كامى » . إنها الدنيا التي يشع فيها « ميريسو » الغريب ، والتي يشع فيها « دكتور ديو » الذي يصارع طاعوناً لا تزال طبيعته رمزاً مجهولاً ، وهي الدنيا التي يرمز لها (بصور البقي ، والحجر المصني ، وحالة الحصار) . إنها الدنيا التي تقص على كل فرد فيها كما تقص على « سيريغ » أن يدفع بحجر للميت إلى أعلى سفح شديدة الانحدار ، ليمود فتدفع مرة ثانية فيلطفه من جديد .

وبنفس الدرجة التي لا يشكك بها « كامى » دليل التفتيش أو ما سميته الميت ، لا يفتح بمجرد السطح أو الاستسلام ، ففي البحر الشاسع كما يرى السبح الرهيب ومرسى أساطيد أدبه . هذا كله ، كان لزاماً عليه ، وقد حمل في كبائه كل صرخات العصر ، أن يتجاوزها بحماسة العاطف للتموج وحده الأخلاق الشجاع ، ليستكر كل فعل يؤدي إلى عذاب الإنسان ، ويولط في التمسس مع العدالة والأمانة والشرف ، ويعمل على إعادة السياسة محرف أخرى إلى حرم الأخلاق ، ويقف في صف الأخلاقيين الفرنسيين الكبار في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ويكون كما وصفه « سارتر » بحق ، آخر خطاف « شاتوبريان » وأكثرهم حكمة وشجاعة .

وهكذا تألف الناس كلمات مثل العدل والأمل ، والنبل والشرف ، والأمانة والعدالة ، لمخرج من قم « ألبر كامى » تسيل على قلعه ، ويتعلق بها أمطاله ، وتبشر بسعادة بشرية من نوع جديد .

تراجيديا الإنسان والعصر :

وتتقدّر ما كانت حياة « ألبر كامى » هي حياة أمطاله ، كانت الأحداث الملمعة في حياته

هي اللاد الذي كتب به أعماله ، وهو ملاد يتزف عرقاً ودماً ، ليرسم في النهاية تلك اللوحة
المنسوية للحوار لتباطئ بين الإنسان وعصره ، وهو الحوار الذي لخصه «أبير كامى» في بداية
كتابه (أسطورة ميزيف) بـ «نحن اليتم من أحنية بنهار

» يا ضوى الحية لا تترعى إلى الحياة الأبدية ، بل استندى للممكن حتى النهاية .
وكانت حياة «أبير كامى» بالفصل محاولة لاستفاد للممكن حتى نهايته ، وإن لم يجب
القدر الإنمالي من نفق هذه الحياة لحظة واحدة وكأنما كان لها بالمرصاد ، حتى كانت مأساة
موته . هذا الموت الظالم . هذا الموت المستحيل .

ومع أن «أبير كامى» ضمه لم يكن يستحسن خلق الأساطير والتشويق الصنفي حول
حياته وشخصيته ، وكان يؤثر أن يجد الناس في كتبه وكتابات ما يهمهم أن يعرفوه ، فإننا
نستطيع أن نستخلص من حياة تلك الخطوط والظلال ، بل والألوان التي أسهمت في
رسم تلك اللوحة (التراجيدية) للنهاية .. «أبير كامى»

لقد وُلد في السابع من نوفمبر عام ١٩١٣ في مدينة (متنوى) التابعة لمدينة (قسنطينة)
بالجزائر ، وكان أبوه «لوسيان» حاملاً زراعياً في عصره بعد عام واحد من مولد ابنه الثاني
«أبير كامى» ، في معركة (المرور) في الحرب العالمية الأولى . جسيمة مفتوحة ..
أحصى أسبوع طويل في صراع مع الموت .

أما أمه فتصغير من أصل أسباني ، وكمن من مناسبة ففصح فيها «كامى» عن الراحة
(الرومانسية) التي أهدته بها هذا الأصل الأسباني ضمير المباشر ، وقد تزحت أسرته بعد وفاة
عائلها إلى حي فقير مكتظ بالسكان في مدينة الجزائر ، حيث عاش «كامى» مع أمه وجدته
لأمه وشغاله وأنشبه الأسير في شقة مكتوبة من غرقص ، وولدت أمه تعمل خادمة في بيوت
الأغنياء لتصل هذه الأسرة ، وقد وصف «أبير كامى» الحر العام لهذه الفترة من حياته في
كتابه (الظهر والوجه) بقوله :

«لقد ما يشعلني التفكير في غلام كان يعيش في أحد الأحياء الفقيرة .. ياله من حي
ويلتله من منزل . لم يكن يتألف إلا من طابق واحد ، ودرج لا يعرف النور وحتى يومه
هذا ، وعلى الرغم من حرور سنين عديدة ، يستطيع هذا الغلام أن يتحسس طريقه إلى هناك
في أنفك الليلاني ، وهو يعرف أن في استطاعته قهر هذه الدرجات دون أن يتشر أبداً . لقد
تفككه ليت وسيطر على مشاعره ، ولا زالت قفصاه تعرفان المسافة بين الدرجتين من درجات

السلم بالإحساس المجرد ، ولا زالت يدها تهلجان من قضبان الدوايرى هلعاً غريزياً لا يقهر ، وذلك بسبب ما يجرى فوقها من الصراخ .

والحق « كامي » بـ « مدرسة ابتدائية محلية عام ١٩١٩ بقى فيها حتى عام ١٩٢٤ » حيث نقتت موهبته فطر أستاذ « لوى جرمان » الذى تمهده بالتشجيع حتى حصل على منحة دراسية بمدرسة « الليسية » طال « كامي » يتردد عليها حتى حصل على شهادة (البكالوريا) عام ١٩٣٠ . وفى أثناء دراسته اشترك فى فريق كرة القدم ، واهتم بالمرح ، وطسح إلى دراسة الفلسفة ، ولعل « كلايتس » وهو الشخصية الرئيسية فى رواية (السقطة) التى كتبها (ألبير كامي » ، يعبر تمهيداً بالغ الصديق من هذه المرحلة فى حياة « كامي » ، يقول .

« لم أكن صادقاً فى إحساسى وحاسى إلا عندما كنت أمارس الألعاب الرياضية ، وعندما كنت أتعلم فى الجيش فتقوم بتشيل المسرحيات التى ترتديها بقصد التسلية والذخيرة . وحتى فى يومى هذا أتحال للمكانى الوحشيين فى العالم اللذين أشعرونى رحابها بالبرادة مما الأستاذ وقد اكتظ بلتخرجه فى مباراة يوم الأحد ، وللمرح الذى أكنى له حياً لا مثيل له فى القوة والطرف » .

هطاع من الشمس :

وحاول « كامي » مواصلة دراسته الجامعية على أساس من عدم التفريط ، حتى حصل على (ليسانس) فى الفلسفة من جامعة الجزائر ، بعد أن أصدر رسالة من العلاقة بين الفلسفة اليونانية والفلسفة للمسيحية ، ممثلة فى « القديس أوغسطين » والفيلسوف « أفلاطون » . وفى عام ١٩٣٧ عاوده مرض التلرون الرئوى فمات من الحصول على درجة « الأجرى محاسبون » وانتهت دراسته الجامعية عند هذا الحد ، لتبدأ دراسته فى كتاب الحياة وكانت سنوات شاقة ، ماوس فيها « ألبير كامي » مختلف الحرف الصغيرة ، فعمل تارة فى بيع قطع خيار السيارات ، وتارة فى مكتب سمار لأعمال التجارة البحرية ، وتارة فى إحدى الوظائف فى مكتب للأرصاد الجوية ، إلى أن التحق بوظيفة صغيرة فى بلدية بلدية ، اضطر إلى التخلي عنها بعد أن كتب تقريراً عن سكان منطقة القبائل ، كشف فيه عن الكثير من جوانب الإنسان المادى عند « ألبير كامي » ، فضلاً عن أول موقفه الشجاع الذى دافع فيها عن إحدى قضايها العسرة ، قضية سكان منطقة القبائل من العرب ، الذى يعيشون فى

« يؤمن » وجوع يقصر عن مدلهما الصبر ، في حين يعيش المستوطنون من الفرنسيين عيشة البذلح والاستغلال ، حل رغم أن شعب القليلة يعرف كيف يتكيف مع القوس ، ولا يحس بنفس الاحتياجات التي يحس بها الأوروبيون

وكان موقفاً عادلاً وشجاعاً ذلك الذي اتخذ « ألبير كامى » ، عندما واصل حملته من خلال جريدة « جمهورية الجزائر » التي كان يعمل بها محرراً صحفياً تحت رياسة « باسكال يا » ، فأصبح المستعمر الفرنسي ، كاشعاً عن ريف متقلبه وبطلان دعواه ، مستكراً الظلم من بلد يهدى أنه يحارب الظلم في غيره من البلدان ، ويتشلق بشعارات الحرية والإخاء والمساواة

وكان « ألبير كامى » يتصور أن مصيره قد ارتبط بالجزائر ، أرض الشباب ، والبحر ، والشمس الباهرة ، وأن واجبه يتم عليه أن يساهم في بروج حصاره جديدة ، حصاره ذات شخصية فريدة ، حصاره يشترك في صنعها العرب والمستوطنون الفرنسيون ، وكان قد استطاع فوق أرض الجزائر ، ونمت شمسها المشرقة ، وبعد أن أسس فرقة مسرحية من الهواة سماها « مسرح الحفافة » كان يقوم فيها بدور الممثل ولؤلؤ والمخرج جميعاً ، استطاع أن يكتشف الحقيقة المزدوجة ، الحقيقة المثقلة في تالية إقليم البحر المتوسط ، والتي عبر عنها في أولى مؤلفاته (الظهر والوجه) حيث تراه يؤكد الصلة الوثيقة بين هاتين الناحيتين من التجربة التي عاشها حتى التخليع ، التبيض القزير من الشمس والبحر في مقابل قضم الإنسان وفقره ، الاستغراق للمتع في ملذات الحس في مقابل الموت الذي يبدو أكثر إجماعاً مألوفاً والمأساة ، انتعاش الرغبة والحنان في مواجهة حقيقة العزلة الإنسانية

وهكذا . وهكذا في كل لحظة على أرض الجزائر ، نجد أن السعادة والشفاء يؤكد كل منها الآخر ، ويرجع السبب في عصف موقف « ألبير كامى » من كل منها ، إلى التناقض الكامن في وجودها معاً متلازمين .

ولكن هذه الآمال جميعاً ، مرهان ماضت مدنى ، لأن « كامى » دفع ثمن هذا التضحية وظيمه الصميرة في بلدية الجزائر ، وعمله المصحق في جريدة « جمهورية الجزائر » كما كتب عداء المستوطنين الفرنسيين الذين أرغوا الحاكم العام لبلدية الجزائر « على طرده منها وترحيله إلى باريس

دفاع عن النور :

وحادو كلوى ، إلى باريس عام ١٩٤٢ ، ليعمل محرراً صحفياً في جريدة « بارى سوار » ، ولكن الحرب العالمية كانت قد اشتعلت ، وبدأ الزحف الألماني يتزور أوروبا ، ويحتلها بلداً وراء بلد ، حتى سقطت باريس ، واحتل (النازي) فرنسا ، لماتضم « كلوى » إلى حركة المقاومة السرية في باريس ، وأسس تحرير جريدة « كفاف » التي جعلت شعارها (من المقاومة إلى الثورة) .

واستد الاحتلال (النازي) لفرنسا أربع سنوات « وكلوى » يسجناء بكل قواه ، ويتناضل في كل مناسه ، ويواجهه بالكلمة الجريئة والموقف الشجاع ، وظل يحرر المقالات الاقتصادية للجريدة « كفاف » التي يدعوا فيها الفرنسيين إلى مكافحة الظلم ومقاومة العدوان ، والوقوف في وجه قراصنة العصر ، وذلك كله بسلام العدل ، فمن كان القدر بشري ظالماً ، فقله الإنسان هو أن يكون عادلاً . ذلك للمنحيل ، أوكما قالت « دورا » في مسرحية (العادلون) : « ولكن ، لا . هنا هو الشقاء الأبدى ، نحن لسنا من هذا العالم ، نحن حاملون . هناك دفء لم يخلق لنا .. آه .. وارحمنا للعادلين .. » .

ويرد عليه « كاليف » في ذات المسرحية : « إننا نقتل لكي نبقى حياً لا يقتل فيه أحد ، نحن نقبل أن نكون عرمرى لكي نغطي الأرض من بعدنا بالأبرياء . »
لقد قاوم « ألجير كلوى » الاحتلال (النازي) بكل قواه ، وشارك في حركة المقاومة السرية ، ونضى مع رجاله على الطريق للرجل ، وجرب معهم جراح العصر ، وعذابات الضمير ، وواجه معهم للصبر المشترك ، وتعلم كيف يحمى على الظلم ويثور على الجور مصداقاً لهذا (الكوجيتو) الذي صاغه « ألجير كلوى » ، وكأنما خلق للقرن العشرين . « أنا أنموذ فصح إذن موجودون .. » .

وكان من جراء هذا كله ، أن تمردت باريس في عام ١٩٤٤ ، وتولى « ألجير كلوى » تحرير جريدة « كفاف » العلنية بعد أن كانت جريدة سرية ، ومرحان ما استقال من رئاسة تحريرها واحتل الصحافة ، لكي يفرغ لقضايا الفكر والفن والأدب ، وإن ظل دائماً يحرص رأيه في القضايا الملحة على عصر العصر ، وذلك في المقالات التي جمعها فيما بعد ، في كتابه « مشكلات معاصرة » حيث عالج مشكلات السلع للفرد ، والحرب الباردة ، واستنكر

الإرهاب الاستعماري في مدغشقر ، والاستيطان الاستعماري في الجزائر ، وأيد الثورات الوطنية في قبرص والجزر وبلنشا وألانيا الشرقية .

وبناء عام ١٩٥٢ ، العام التالي لظهور كتابه « التمرد » الذي أحدث ضجة ثقافية كبرى ، وأصدر عن النزاع اتحاد بينه وبين صديقه « جان بول سارتر » ، وهو النزاع الذي أفضح عن التناقض الجدوى العميق بين المصالحة الفكرية لدى « سارتر » والحماس الأخلاقي لدى « كامو » ، ولكن النزاع سرعان ما تصاعد ليمسح هجوماً مرّاً على صفحات مجلة « الأزمّة الحديثة » اشترك فيه إلى جانب « سارتر » فرسيس جاسون ، وسميون دي بوفوار ، مما أدي إلى قلب « كامو » بأعق الجراح ، فاعتقد في نوفمبر من نفس العام أنجزاً سياسياً هو استغاثته من منظمة « اليوسكو » على أثر السماح لألمانيا بالانضمام إلى عضوية للمنظمة .

وبعداً لاذ « ألبير كامو » بالهجرة والفرقة ، إلى أن كان عام ١٩٥٧ الذي منح فيه جائزة (نوبل للأدب) . فكانت نتيجتها لفكر « ألبير كامو » وأدبه بعدما عاش حياته ابناً وطنياً للأرض ، بغنى البحر ، وفرح الشمس ، ويمجد النور . النور الذي ظلنا أقب فيه الإحساس بالسعادة والفرح بالحياة ، وحدد له طريقه في مقاومة كل قوى الظلم والظلام .

« في أسلاك ظلمات الضميمة التي تحيط بنا ، حاولت دائماً أن أبحث عن الطريق المؤدى إلى الانقلاب حلياً ، لا من نصيلة أوليل نادر ، بل من وفاة غريزي للنور الذي ولدت فيه ، ومنه تعلم الناس منذ آلاف السنين أن يرحبوا بالحياة حتى في ساعة الألم والظلم » .

ولكن الحياة هي التي ودعت « ألبير كامو » ، قبل أن يقول كلمته الأخيرة ، وهو الذي قال عن نفسه في نشرات أيامه « إنني مارلت في بداية أحوال » .

من البحث إلى التمرد :

البحث والتمرد والثورة ، هذه إند هي المحاور الرئيسة الثلاثة في آثار « ألبير كامو » الفكرية والأدبية ، أما البحث فقد عالجه في وسائله الفلسفية (أسطورة سيزيف) ، ثم عاد وصوره أدبياً في رواية (الغريب) ، ودرامياً في مسرحية (كاليجولا) ، وعلى حجة (أسطورة سيزيف) ، يصح « ألبير كامو » فكرة الانتحار ، باعتباره الينوع الذي يصدر عنه الجماعه الفكرى كله . وهو هنا ليس قضية (حياة) ، وإنما قضية (استغلال جواب) على حد تعبير « روبرت دولوييه » .

فالاتسار بطرح قضية (معنى الحياة) ، وهو يرى بكل بساطة (الاصفراف بأن الحياة لا تستحق أن تُعاش) ولكن «كأى» يرفض الاتسار ، ويرى أن الحياة وإن لم يكن «أ» معنى ، فهي مع ذلك بمعنى أن تُعاش ، وهذا التناقض هو الذى يعبر الإجابة الخاصة «بأبىر» كأى «أ» ويبرر بطوئه منذ الآن .

وليس ذلك لأنه يؤم بالعقل ، وقدرته على التفريق الحبيب ، والتماد إلى الأمرار التى تشق معنى هل هذا الوجود ، الذى يبدو عارياً من كل معنى ، وإنما لأنه لا يريد أن يتحلل من هذا العقل على الرغم من قصوره الواضح من ناحية ، ولأنه يرغب من ناحية أخرى في التدرج بتجميع أسئلة المنطق إزاء ما يسببه (صمت الكون) .

ولكن . إذا لم يجد الإنسان للوجود معنى ، واستوى عليه الشعور ببث الحياة - فهل ينبغي أن يدعو ذلك إلى الاتسار؟

هذه هي المسألة التى يطرحها «أبىر» كأى «أ» لتعبر للسائل القضية جيباً ، فالبحث فيما إذا كان العالم له ثلاثة أو أربعة أبعاد ؟ أو فيما إذا كان الفكر سابقاً أو لاحقاً للمادة ؟ أو فيما إذا كان الكون محدوداً أو غير محدود ؟ كل هذه المسائل فوشك أن تكون حزلاً وتبريحاً إذا لمحت بالمسألة الجوهرية ، وهى مسألة الحياة ، هل تستحق أو لا تستحق ما يبدل من أجلها من ضاء ومعاناة ؟

وقد يكون القول بعشبة الحياة ، ونجود الكون من كل معنى ، شيئاً قديماً عرفه الحكماء وردده الفلاسفة ، ولكن هذه الحكمة غالباً ما كانت تتخذ صورة النهاية التى ينتهى عندها الفكر ، أو الخاتمة التى ترسو على شاطئها المتجارب ، أما «أبىر» كأى «أ» فيجعلها بداية الحركة الفلسفية أو مطلع تفكير الحر .

فهذه المسائل من حقيقة الموت ، وهذا التطل الساذج بتحقيق الآمال ، وهذا القور المضحك الناتج عن التجاع ، وهذه الضحكة البلهاء التى تعبر عن السعادة ، كل هذا يزوده «أبىر» كأى «أ» ويراه تماًناً ونبداهةً للذات ويجاهلاً للحقيقة الجوهرية المروعة التى تواجه الفكر النواص ، ألا وهى تجرد الوجود من كل معنى ، وما ينبع ذلك من شعور ببث الحياة ولكن كيف ينشأ الشعور بالبعث لدى الإنسان ؟ أو بالأحرى كيف يجد الإنسان نفسه والماً في قبضة الشعور بالبعث ؟

الواقع أن «أبىر» كأى «أ» يشبه نشأة الشعور بالبعث بمولد عاطفة الحب في قلب الإنسان ،

كلاماً يحيط على الإنسان من حيث لا يدري ، إنه شعور مغلبي ورائس في نفس الآن ، ذلك لأنه ليس هناك ما يبيح ، ولأنه يظهر في أنه مظاهر الحياة اليومية أو السلوك المعتاد ، عند منطلق شارع ، أو في خلل ملهم ، أو على حافة الموت . ومع ذلك فإن كل شيء يتغير نتيجة لهذا الشعور ، الذي هو تجربة شخصية خاصة يصحب نقلها إلى الآخرين .

ويصف « ألبير كامو » شعور العيش في بضعة كلمات ، شديدة الإيجاز ولكنها قوية الإيحاء : « نوحس ، تزام ، أربع ساعات في المكتب ، غداء ، تزام ، أربع ساعات عمل ، مساء ، نوم ، الاثنين ، الثلاثاء ، الأربعاء ، الخميس ، الجمعة والسبت على الغلط نفسه ، ونفس الطريق . كل يوم وروحة منظم الوقت »

وهكذا .. هكذا تمر الأيام ، يتلو بعضها بعضاً ، والإنسان يكرر هذه العملية ، أسبوعاً بعد أسبوع ، بل عاماً وراء عام ، وقد يكون الإنسان راضياً عن نفسه أو غير راض ، ولكنه مستسلم على كل حال لحضه ، ملحق لفورة الزمن ، وإذا يوم يأتي فيطأ عليه طارئ مغلبي ، قد يحدث ذلك وهو يشغل سبجارة ، أو يمر شارعاً ، أو ينتظر الترام ، وإذا محطة الزمن تتوقف ، وإذا يساق الرجل لا تساق إلى حيث اعتدت ، وإذا بيده تأتي أن تقوم بما ألفت من أعمال ، وإذا فكره يتوقف عن المفرد في التفكير إنه نوع من الملل ، نوع من السأم ، نوع من الشعور ، شيء ما حزين يستول على كيان الإنسان فيشل هذه الآلة من دوراتها الموهود ، وي طرح على دمه السؤال من جلوسى هذا السعى ، وحزى هذه الحياة ، وإذا بالجواب السالب ، الجواب النقي ، إنه لا جدوى هناك ولا مغزى ، قبله الريح وحصاد الحشيش ..

ومن هنا تبرخ فكرة الانتحار .. إلا أن الملتقى في فلسفة « ألبير كامو » لا يكشف عن رابطة حتمية بين الشعور بعيش الحياة وبين التفكير في الانتحار ، لأنه ليس من ضرورة وجود أحدهم وجود الآخر ، فضلاً عن أنه في الإقدام على الانتحار ما يتضمن الاحتراف السليبي بعملية الحياة ، وبأننا نخلصها من عند الجسد ، وفي هذا ما يتناقض القول بعيش الحياة . وهذا معناه أن الحياة تتضمن نوعاً جديداً من الطولة ، بطولة لا تعرف الأمل ولا تحرف الندم ، وإعما تعرف الفرد بضمير ، وهو قبيح الزهد أو الاستسلام أو الإذعان .

وهذا هو البطل « سيزيف » .. إنه أمسى من العذاب وأسمى من الأمل ومن اليأس جسيماً ، فهو يعلم أولاً أنه محكوم عليه ، وهو يعلم أن هذا الحكم لا رجعة فيه ، وأن هذا

العذاب مدى حياته أو مدى حياة الآلهة ، ولكنه مع ذلك يرفع الصخر إلى أعلى الجبل ، ويلاحه إذا نزل إلى السفح ، وينحى عليه ويحرص على ألا يسقط من بين يديه .
إنه يؤذى هذا العذاب كما لو كان واجباً مقدماً يمارسه بلا أمل ولا يأس ، لأن الأمل واليأس شيء واحد ، فمن يأمل في شيء معناه أنه يائس من شيء ، إن صلاته اليومية أن يحنى على الحجر ، ويضع رأسه إذا سقط . إنه يقاوم للتسحيل ، ويعلم أنه يقاوم التسحيل ، ومع ذلك يستمر في مقاومة للتسحيل .

من التمرد إلى الثورة :

ولكن هل معنى هذا أن « ألبير كامى » يشير بالبحث « ويتحدى بالتسحيل » ؟
كلا بطبيعة الحال ، فإن رفض « كامى » لفكرة الانتحار ، باعتباره حياة للأرض ، وللبحر ، وللنهر ، ولشرف الإنسان ، والحب قد يكون الحقيقة الأولى في هذا الوجود ، وإيمانه بعدالة الإنسان وحقه في السعادة ، كل هذا يجعل من البحث بداية لتحدى لجأزه ، ومن التسحيل خطوة نحو التمرد . وهذا ما عبر عنه « كامى » بقوله : « لو سلم الإنسان بأنه ما من شيء ذي معنى ، فلابد من الانتهاء إلى استحالة العالم »
البحث إذن نقطة انطلاق ولا يمكن أن يكون هدفاً أو غاية ، إنه يروج من « الشك المنهجي » الذى وجدناه عند « ديكارت » ، بل إلى « أسطورة سيريف » ، يمكن أن تعد « مقالا في المسح » كُتب لعصرتنا الحاضرة ، وهذا ما عبر عنه « كامى » بقوله : « عندما حلت الشعور بالبحث في « أسطورة سيريف » ، كنت أبحث عن مسيح لا عن مدب ، كنت أسألك (الشك المنهجي) ، وكنت أفتش عن هذه اللوحة البيضاء التى يشرح الإنسان على أساسها في البناء »

ومن هنا كان انبثاق التمرد في فلسفة « ألبير كامى » ، فالتفكير الذى أدى به إلى البحث كان يفترض أن ينتهى به إلى التمرد في وجه هذا البحث نفسه ، وكما أدى فعل (الشك المنهجي) عند « ديكارت » إلى الفكر ، ومنه إلى إثبات الوجود ، فإن التمرد ينتهى عند « كامى » إلى الحقيقة الموضوعية التى ثبت وجود (الأنا) ثم وجود (النحن) ، وهذا ما عبر عنه بقوله « إن البرهان الأول والوحيد في صميم تجربة البحث هو التمرد » .
وكما عالج « ألبير كامى » البحث في رسالته الفلسفية (أسطورة سيريف) ، ثم عاد وصوره

أخيراً في رواية (الغريب) ، ودرامياً في مسرحية (كاليجولا) ، نراه يطالع التمرد في رسالته الفلسفية أيضاً (الإنسان التمرد) ثم يعود ويصوره أدبياً في رواية (الطاعون) ودرامياً في مسرحية (السادون) .

وها هو «ألبير كامى» في مطلع كتابه (الإنسان التمرد) يعلن عن (كوجتير) جديد ، يصرخ فيه بأعلى صوته : «أنا أتمرد فحين إذن موجودون» .

على أن «أتمرد عند «ألبير كامى» نوحان : تمرد الإنسان على حاله من حيث هو إنسان ، وهذا هو ما يسميه (أتمرد الليتافيزي) ، وتمرد الإنسان على وضعه من حيث هو عبد ، وهو ما يسميه (بالتتمرد التاريخي) ، النوع الأول : هو الذى يبع منه التمرد بحث الوجود ، وقد يؤدي إلى إنكار القيم جسيماً ، أدى إلى العدمية المطلقة ، أما النوع الآخر : فهو ما قد يتحول إلى ثورات جهادية كالتي رأينا حداً منها في العصر الحديث

والواقع أن «ألبير كامى» هذا العقل الذى يحب الوضوح ، وهذه الروح التى تمجد النور ، قد وجد أد حياة الإنسان تصطدم كل يوم بتناقضات العالم وعذابات الحياة ، حتى اعتقد أن الإنسان قد حكم عليه ظلياً بأن يعيش وهو الكائن العاقل في عالم غير معقول ، وأد ينشد الوحدة والانسجام وسط تناقض واضطراب ، وهو لذلك لا يملك إلا هذا (الظلم الليتافيزي) سوى أن يقابله (بالشرف الليتافيزي) الذى يمكنه من المصمود لمشية العالم ، وأتمرد عليه حتى النهاية . تماماً كما فعل الدكتور «ريو» بطل رواية (الطاعون) الذى ظل يتحدى المرض ، ويحاول أن يتبرح من بين عقابه أكبر عدد من الأحياء ، مع علمه أن كفافه هقيم ، ونفاله بلا جنس ، لأن الطاعون لابد أن يتصر عليه في آخر الأمر .

إن الطاعون على الرغم مما يتلوى عليه من موت وتناقض ، وعلى الرغم من أنه البعث ذاته وللتسجيل مائلاً ، فإنه قد كشف عن أبلى ما في الإنسان . عن انفضال المستعزى صفر «ريو» عن البراءة الكاملة في نفس «كوتار» ، عن الطيبة المحلوة التى تطل من عيني الأم العجوز ، عن الرقة والحنان في قلوب العشاق والمحبي ، عن الأمانة والرجولة والصفاء والصبر والصمت والسعادة في سلوك سائر الأبطال ؟

كان تمرد (سيزيف) تعباً من مضطه على الموت وعاطفته الجياشة بالحياة ، وكان إنكاراً للامتساح وتحدياً للبحث أول للتسجيل ، ولذلك فقد كان من الممكن أن يظل تمرداً وحيداً أو واهداً ، أما تمرد (الإنسان التمرد) ، فهو يتبرح الفرد من وحدته ، ويحمل الإحساس

بالفرقة والاعتزاز ، هو (الطاغوت) المشترك بينه وبين الآخرين . وذلك يصح الفرد هو الحقيقة الواضحة الأولى التي تجمع البشر على قيمة واحدة ، كما يحل من الممكن بالنسبة «ألبير كامى» أن يقول «نحن نتمرد ، نحن إذن موجودون» ، فالعبد الذى يتمرد على طغيان سيده ، ويقول له «لا» ، إنما يقول فى نفس الوقت «نعم» ويؤكد قيمة إنسانية لا ينهى أن تظهر أولئك ، لأن البشر جميعاً من مظلومين ومطلوبين يتشاركون فيها على نفس المستوى ونفس المقدر ، وبذلك يكون الفرد الذى هو فى أصله تعبير عن صرخة ذات وحيدة ، تأكيداً للتضامن بين البشر . فإذا أنكروا هذا التضامن ، فقد أسسوا واعترفوا إلى القتل والحريجة

وهكذا يتقبل «ألبير كامى» إلى تناول حقيقة العلاقة بين الفرد والحريجة . وبخاصة تلك الحريجة التي يصنعها بالحريجة المنطقية ، أو الحريجة المشروعة ، أو الحريجة (الأيديولوجية) ، فهو يسأل إن كان الفرد الذى هو طبيعته احتجاج على قدر ظالم وهو موقوف . يمكن أن يؤدي إلى تبرير الحريجة الشاملة والقتل الجماعى ، وهل من الممكن أن يكشف فيه على العكس من ذلك مبدأ ديب موقوف ، يحتاج على المظلم والعبودية والمهانة ، فى الوقت الذى يؤكد فيه كرامة الإنسان ؟

ألا إن الإجابة على هذا السؤال ، هي ما يسميه «ألبير كامى» فى صرخة (العادلون) . فإن أعضاء هذه المنظمة القريضة متمردون مثاليون ، لم يعرفوا ببيع الفرد لهم مثلاً . بهم يبنون صراحاً مخمقاً محبباً «ويظلون قريباً على الرغم من كل ما أراقوه من دماء» ، يسميهم ببنو للعمل جدوداً ، فهو خير وعدل ، ما رامي الحد ، وهو شر وظلم . إن تعناء ، الولاء للحد وللمعيار وظاء للثورة . ونحطى الحد ونجاوز للمباريكوس عن الثورة ، وأجاء فى هوة العلميه المطلقة .

إن «كاليب وديورا» وراقتهما وحيدون أمام أنفسهم ، ولكنهم متصامون أمام الموت ، إن فرد الواحد منهم يتجاوز حدود الفرد ، بل يتعدى قيمة حياة الفرد ، ويصبح حلاً للإنسان من حيث هو إنسان . ومن ثم فإن وجودهم كله يحقق ذلك (الكوجيتيوى) الذى بدأ فى (الإنسان المتمرد) محقولة «أنا أنمرد ، نحن إذن موجودون» ، وانتهى فى (العادلون) محقولة «نحن نتمرد ، نحن إذن موجودون»

وهكذا يتقبل «ألبير كامى» إلى (التمرد للثأيريقى) ، الذى يصنع بأنه حركة يوحده بها

الإنسان قدره وقدر البشرية بأجمعها ، محاولاً أن يسترد الوحدة السعيدة وأن يتخلص من عذاب الموت والآلام الحياتية ، ثم يبين بعد ذلك كيف يتحول هذا (الفرد اليتيم) إلى (فرد تايي) ، ليس أصله ويتكرر لحيته ، ويرحف إلى السيطرة على العالم كله من خلال فعل الثورة .

من الثورة إلى الضامن البشري :

والواقع أن معظم الثورات الاجتماعية التي عرفها العصر الحديث ، والتي عرفها أوروبا منذ أواسط القرن الثامن عشر ، قد تقود فيها هذا التومان للتباين من الفرد ، لأن (الفرد اليتيم) يحصل في طياته جرثومة العنصرية المطلقة الكامنة في قلوب العديد من الثوريين في هذا العصر الرهيب .

وتلك هي مأساة القرن العشرين كما يراها « ألبير كامى » ، أن يتحول الفرد إلى ثورة ، فيعد أن قتل الإنسان (الملك) في الثورة الفرنسية ، وبعد أن قتل الإله في الثورة الروسية ، وجد نفسه وحيداً في هذا العالم ، وليس أمامه أى بقى ، فاندفع انطلاق اليأس إلى هوة العدم ، مرة في صورة الإرهاب الفردى والوصوى ، ومرة أخرى في صورة الإرهاب الذى تنظمه الدولة سواء في صورته (اللامقولة) عند (الفاشية) ، أو في صورته (المقولة) عند (الشيوعية) .

ويرى « ألبير كامى » جرثومة العنصرية المطلقة مارية في التكبر الثورى للعاصر ، في صورة الشعار المرفوع باستمرار ، والقتال بأن (الغاية تبرر الوسيلة) ، فتطيق هذا الشعار هو الذى يؤدي إلى تلك العنصرية ، حيث ترتكب أبشع الجرائم باسم أنبل الغايات ، وهنا يصبح لازماً علينا أن نحكم على عدم الوسيلة نفسها ، فإن كانت تكسب إهدار كرامة الإنسان ، لم يعد من حقنا أن نمررها بأية حاية مها كانت عظيمة ، وهذا ما عبر عنه « ألبير كامى » بقوله « إنه إذا كانت الغاية تبرر الوسيلة ، فما الذى يبرر الوسيلة ذاتها ؟ »

الجواب عند « ألبير كامى » هو القيمة الإنسانية وحدها ، والتثبت في جميع الأحوال من تلك القيمة الإنسانية ، التى ضلت الثورات العنصرية طريقها عندما تكبرت لها ، مع أنها كانت على التبع لهذه الثورات .

إن الثورة عندما تصبح عن خلق قيمة إنسانية حقيقية - يصبح « بروميسوس » الوحيد الذى

لار على الآفة من أجل البشر ، و قيصره للوحيد الذى يُعمل إرادته على الشعب ، وعندئذ يصبح الإنسان شيئاً يعامل معاملة الآلة أو الأداة التى تُراد بها تحقيق غايات أخرى . وفي هذا إلقاء للإنسان ، وإلغاء هدفه الحقيقى ، لأن الإنسان هو الهدف الحقيقى للإنسان .
لئذا عدنا بعد هذا كله ، وتباطأنا ، عن هذا الهدف الذى يسمى إليه الإنسان ، كانت إجابة «ألبير كامى» : إن الهدف هو مساعدة الإنسان على الحرية ، لكن يثور في وجه الموت واعطائه السعادة ، لكن يتمرد على شقاء العالم ، ومنحه الممالة ، لكن ساهل الظلم الذى يحيط به من كل جانب ، ولحقا إنسانته ، لكن يتوخى في أفعاله أن يمتد الشر على تصاصهم من جديد .

إن «ديجوه» الشخصية الرئيسية في مسرحية (المحصار) ، يريد أن ينفذ سكان المدينة الأسبانية البائسة (كاريز) ، والدكتور «ريو» في رواية (الطاحون) ، يريد أن يأخذ بيد سكان مدينة (أوران) ، «وكاليف» بطل (المانلون) ، بطمع في إنقاذ البشرية بأسرها ، هم جميعاً يريدون من طريق مواجهة الخطر المشترك أن يتضامنوا في طبيعة واحدة ، يشترك فيها أبناء الإنسان جميعاً .

وهذا معناه أن الطبيعة الإنسانية كانت في الموقف المشترك الذى يتخذه وجدان جميع الأفراد ، الذين يواجهون خطراً مشتركاً ، ويتحلقون أنفسهم متضامنين لدفع هذا الخطر ، حيث تصبح الطبيعة الإنسانية في الوجود المشترك إزاء الخطر المشترك ، وهو ما يسميه «ألبير كامى» بالتضامن البشرى ، والذي عبر عنه على لسان أحد أبطاله بقوله : «لقد كتبنا تضامناً من طريق المصداق ، وهذا التضامن لم تتجاوز دواتنا المحدودة فحسب ، بل انتصرنا كذلك على الوحدة ، من غير أن نحرم الفرد من حقه في أن يكون وحيداً ..»

أجل إن مواجهة الحق ، هو دائماً ذلك المكائن الذى يتميز بالوحى ، فيتمرد على الميت ، ويثور على التحليل ، ولن يكون ذلك المكائن سوى الإنسان

صرخة التور

وهذا هو «ألبير كامى» . التورم الأخلاق والتأثير الفكرى ، أو الكاتب ورجل الأخلاق ، وقد اتحد معاً في شخصية واحدة ، شخصية تقى للإنسان ، وتقوى للحر ، وتفرح بالشمس ، وتعجب التور . مما جعلها شخصية فريدة متميزة عن بقية معاصريه ، صدرت أعمالها

عن إحصائى حقيقى ينفض العصر ، وعن استجابة واعية للنيات السائدة فى هذا العصر .
 وإن ارتباطه بأهل الجنوب أو شعوب البحر المتوسط ، ليسوا وانسجماً فى فكره ونفقه ، ذلك
 لأن التزامه عامه الفكر المشرق أو فكر النور ، حيث الإنسان كأهم موضوع بالنسبة للعهد ،
 وحيث فكرة الاعتدال كمثل أهل للانطلاق ، وحيث الإيمان بالطبيعة أكثر من الإيمان
 بالتاريخ ، هذا الارتباط هو الذى مكّنه من أن يحمل حكمة للناسى مستنسخة فى هذا العصر
 الحاضر ، من خلال إيمانه بالنظرة اليونانية إلى الحياة ، واتصله أوثق الاتصال بأوروبا
 المعاصرة

إد « أليركامى » نفسه هو بمثابة النور الأفريق الساطع الشجاع ، الذى كانت حياته
 وكانت كتاباته صراعاً دائماً مع عفة الموت وظلمة العدم ، وما أروع هذا النور الباهر الذى
 يلهم أبناء البحر المتوسط ، ويفرهم من الروح اليونانية ، عندما يصطدم بالظلال الجرمانية
 والسلافية الشديدة العمة البعيدة النور .

« وقوفاً فى مهب النسيم ، تحت الشمس القى تلميحاً جانباً من وجوهنا ، كتطلع إلى النور .
 وهو ينحدر من السماء إلى البحر الأمس ، إلى اجسلة هذه الأستان الناصقة » .
 إنها صرخة « أليركامى » فى وجه العصر ، وهى ليست صرخة الميث ، ولا صرخة العود ،
 ولا صرخة اللوعة ، ولكنها صرخة النور ، النور الذى ظل « أليركامى » على إخلاصه له مدى
 الحياة ، ينزل من أشعة كتاباته ، وينسج من خيوطه مواقفه ، ويتجلى نبراساً له على طول
 الطريق . الطريق إلى نفسه وإلى الآخرين ، الطريق إلى السعادة وإلى الإنسان . ذلك
 المستحيل .

الهرطقة الحادية عشرة

« روجيه جلرودي »

الحياة ليست لها أهداف ..

« إذا كانت الواقعية بما فيها المعتقدية
الكلاسيكية ، لم تعد تنطبق على أحوال زمان مثل
« بيكسور » ، أو لاديب مثل « كافكا » أو شاعر مثل
« سان جون بيرس » ، لما العمل إذن ؟ هل يتعين
علينا أن نسجد هؤلاء الفنانين الضخام من عالم الفن
بحجة أن أحلامهم هي والحق ؟ » .

« روجيه جلرودي »

كل شيء يتغير ، وكل شيء قابل للتغير ، الإنسان يتغير ، الواقع يتغير ، المجتمع يتغير ،
الحياة تتغير ، الحقيقة ذاتها تتغير ، لأن التغير ذاته هو الحقيقة ، فالتيار هو قانون الوجود ،
والوجود في صحيفته حقيقة متغيرة ، وإن العبارة التي أطلقها الفيلسوف الإغريقي القديم
« هرقليطس » : « أنت لا تقبل النهر الولد مرتين » لأن مياهاً جديدة تجري من حركتك أبدأ ،
لمى عبارة عميقة للفرزى بعيدة المدى ، لأنه لولا التغير لم يكن شيء ، فلا استقرار علم
ومرات ، أما للتغير فصراح بين الأضداد ، ليحل بعضها محل البعض الآخر (فالشقاق) ، على
حد تعبير هذا الفيلسوف (أبو الأشياء وملكيها) .

هذه الحقيقة هي التي أدركها نيا بعد ، وبعد مضي عدة قرون الفيلسوف الألماني الحديث
« هيجل » ، ومنها صاغ قانونه المعروف بقانون الأضداد ، ويؤداه أن العقل أو الفكرة
للشاملة) ، هو الحقيقة للرصوعية الكلمة وراء الظواهر ، وأن هذه الفكرة الشاملة يمكنها
ثلاثة قوانين ، هي التي عرفت بقوانين (المجلد الميجل) ، وهي التي كان لها أكبر الأثر على

(الفلسفة الماركسية) ، فإذا كانت (الماركسية) قد أحلت المادة محل الفكرة الشاملة والمختلطة أساساً فقيم عليه منحها التفلسف ، فإن أهم ما يميز هذه المادة هو نفسه أهم ما يميز (الفكرة الشاملة) ، سواء من حيث وجودها وجوداً موضوعياً خارج وعي الإنسان ، أو من حيث حركتها الدائمة على اعتبار أن الحركة هي شكل وجود المادة ولا يمكن للمادة أن توجد بلا حركة ، وأخيراً من حيث أن مصطلح هذه الحركة ليس خارجياً عن المادة ولكنه داخل في صميمها ، فالصراع الداخلي هو الذي يدفعها إلى الحركة والتغير .

الواقع والنظرية .

والذي يهنا من هذا كله هو أنه إذا كان الواقع في تغير مستمر ، وكان التغير هو قانون الحياة سواء في ذلك الحياة الطبيعية أو الحياة الإنسانية ، فإن النظرية التي هي انعكاس للواقع ومحاولة للتعبير عنه في صياغة فكرية ، لا بد وأن تعكس ما يطرأ عليه من ظروف ، وتستجيب لما يحدث فيه من تغيير . هنا ، وهنا فقط يمكن للنظرية أن تحمل في طياتها عناصر صدقها وحيث استمررها ، لأنه لا معنى لنظرية جامدة تعبر عن واقع متحرك ، ولا معنى أيضاً لأن يظل الواقع المتغير أسيراً لنظرية متحصنة ، فتضيق الواقع يستجيب بالضرورة مراجعة أصول النظرية التي جاءت أصلاً لتبرر عن هذا الواقع ، ولا يبقى هذا تخطئ النظرية ، فإن كل فلسفة (علمية) قادرة بمهجتها (المنطقي) على استيعاب هذا التغير ، وذلك على العكس من الفلسفات (اللاهوتية) للفقه التي لا تستطيع بحكم منهجها (الدوجماتي) إلا أن تتوقف فمصلحة الطريق أمام الفلسفات الأخرى المتضادة .. تماماً كما حدث للفلسفات الآتية للصرفة ، والمذاهب القائمة بالعلمية ، وسائر النزعات التي تحاول أن تقدم تفسيراً ميكانيكياً للواقع .

هذا كان أهم ما يميز النظرية (الاشتراكية) من سائر النظريات للمادية السابقة عليها ، هو احتوائها على قوائم الجدل التي تجعل التعبير حقيقة طبيعية ترتكز عليها كل فلسفة علمية ، كما لجعل الفكر الاشتراكي متطوراً في ذاته على مبدأ مراجعته وتعديله وإعادة النظر فيه . والواقع أن أصالة الفكر الاشتراكي وحيويته إنما تقاس بقدرته على مراجعة أصول النظرية باستمرار ، على نحو يحل مسألاً لحركة الواقع من ناحية ، قادراً على رفع أي تناقض قد ينشأ بين النظرية والممارسة من ناحية أخرى .

واقعية بلا ضفاف :

من فوق هذه القاعدة المنهجية الملمة التي كان إراساً على الفكر الاشتراكي أن يتركها ويعيا وهو بصدد تطوير ذاته مسيرة لحركة الواقع من حوله ، صدر هذا الكتاب (واقعية بلا ضفاف) للفيلسوف الاشتراكي « روجيه جارودي » ، إسهاماً منه في حل الأزمة المنهجية التي ظهرت على جيب الواقعية الاشتراكية ، والتي بدت معها وكأنها غير قادرة على استيعاب الأشكال القبة الجديدة ، سواء في الشعر ، أو في الأدب ، أو في نفس التشكيل .

لذا كانت الواقعية بما فيها المنهجية القديمة لم تعد تنطبق على أحوال زمان مثل « بيكسور » ، أو « أديب » مثل « كالمكا » ، أو « شاعر » مثل « سان جون بيرس » .. لما العمل إبداع ؟ هل يبقى علينا أن نستبعد هؤلاء الفنانين العظام من عالم النص بحيث أن أحوالهم غير واقعية ؟ أم الأفضل من ذلك أن نوسع من تعريف الواقعية على ضوء الأعمال المعيرة لتعبرنا ، وعلى نحو يسمح لنا بإضافة هذه الإبداعات الجديدة إلى تراث الماضي ، وحيثما بأبعاد الحاضر وإضاءة لروى المستقبل ؟

إنه كتاباً ما كانت الإجابة على حنين السؤال ، فإن الأمر الذي لا جدال فيه أن الواقعية الاشتراكية تعاني أزمة منهجية حادة لا بد من طرحها للمناقشة بدلاً من كبتها ، ولابد من إجراء حوار نقدي بشأنها بدلاً من أن تترك هكذا فريسة لأعدائها الذين لا يتوانون عن أن يوجهوا إليها سهام النقد ، ويشتتون عليها حرب الاتهامات . ومن هنا كان تصدى « روجيه جارودي » لتحمل مسؤولية نقد النظرية الاشتراكية ، وإعادة النظر في أصول الواقعية ، بقصد مراجعتها وتمهيدها في ضوء الواقع الجديد ، وهذا ما عبر عنه بقوله : « لقد اخترنا الطريق المثال معصم لإرادتنا ، وعليه قد اخترنا بالثبات أحوالاً حرمتنا أنفسنا طويلاً من تنوعها باسم معايير الحقيقة الواقعية » .

وبدأ « جارودي » مراجعته لأصول الواقعية الاشتراكية بمصادره على جانب كبير من الخطورة والأهمية مؤداه أن الواقعية يعني أن تسمى في الإبداعات الفنية ذاتها لاجل ذلك ، أي أن تعريف الواقعية يكون من خلال الأحوال لا من خلال معايير سابقة أو أحكام جاهزة .. ووجه الخطورة في هذه المصادرة أنها تثير الكثيرين ممن يسيرون أنفسهم إلى « الماركسية » على « غريفة » الكثير من الأفكار (الديوياتيكية) المعاملة التي اعتبروها بيقيناً

لا يقبل الحذل ، أما وجه الأهمية فيها فيتمثل في تقويتها الواقعية من شواهد التطبيق العقائدي الجليل ، ومن الاستشهاد (بالخصوص للقدمية) التي تكتم الأوهام وتوقف كل حوار . وليس أدل على ذلك من لفظ الذي يسره « أراسيون » من ميدان الأدب عندما جمد دعاة الواقعية عندصوص « بلزك » التي استشهد بها « أنجلز » و« مختصاها وقصوا كل ما لغير « بلزك » غافلين عن أنه إذا كان « أنجلز » لم يتكلم عن « استدال » ، لذلك لأنه لم يقرأ ، ولم يترك هؤلاء أن لفظ الذي ضربه « أنجلز » بـ « بلزك » ليس (النص) أو (القول الفصل) في « بلزك » ، بل مسلك « أنجلز » إزاءه ، ولأن الاكتفاء بهذا اللفظ لا يجوز أن يتحول إلى تلاوة لصلاة ، بل يعني المقدرة على استيعاب أفكار « ماركس » ، و« أنجلز » في مواجهة حدث آخر

وبإلا لما قول دعاة الواقعية في تلك الإبداعات العظيمة التي وسعت من نظرتنا إلى الواقع ، بل والتي فجرت مافي الواقع نفسه من أبعاد جديدة ، ومع ذلك لم تسب نفسها للواقعية ولم يقل أنصارها أنهم واقعيون ، وليس أدل على ذلك من الفنان « ماتيس » الذي كان يقول إنه يتنطق من الواقع ، وإنه لا يستطيع أن يستخفى عنه ، ومع ذلك لم يكن يغزو بكلمة « الواقعية » .

على أن مصادر « جارودي » القاطنة بأن « الواقعية تُعرف بالأعمال » ، لا قبل الأعمال ، ليست المصادر الفكرية الواقعة في فراغ ، ولكنها تختل بظهورها إلى القضية الأساسية في المادة الفلسفية وفي الواقعية الفنية وهي (أن الوحي لا يحدد الحياة ، بل إن الحياة هي التي تحدد الوحي) .

وتأسيساً على هذه القضية الجدلية الهامة التي يتبنى معها أي نوع من الحياة الآتية في العلاقة بين الوحي والحياة ، يمكننا أن نحدد علاقة العمل الإبداعي بالوضع الطبقي للفنان من ناحية ، وبظروفه الاجتماعية من ناحية أخرى ، وتأثيره في حركة التاريخ من ناحية أخيرة . فعند « جارودي » أننا (لا ينبغي أن نستنتج مفهوم أي إنسان للعالم من خلال وضعه الطبقي) ، وليس أدل على ذلك من كل من « ماركس » ، و« أنجلز » فقد كان « ماركس » من حيث أصوله الطبقي ، (بورجوازيًا) صميرًا كما كان « أنجلز » من أبناء (البورجوازية) الكبيرة ، ومع ذلك فإن تصورهما للعالم لا يمت بصلة إلى وضعهما الطبقي . ولكن هل معنى هذا أن الوضع الطبقي للفنان لا علاقة له بإبداعه الفني .. ؟ سان جون بيرس « مثلاً باختياره (بورجوازيًا) كبيراً ألا تؤثر أصوله الطبقية في رؤيته الشعرية للعالم وفي تصوره الفني للحياة ؟ الواقع أن العمل

التقى ليس رد فعل مباشر لظروف شخصي أو عائلي بمقدار ما هو إجابة إيجابية على مجموع الأسئلة التي يطرحها الفنان على كل من عصره ، ووسطه العالي ، وظروفه الاجتماعية ، وإنشائه الديني ، ومحصيله الثقافي . وعلى ذلك يكون من التقصير الشديد في رأيي « جارودي » أن تنظر إلى أشعار « بومس » على أنها تعبير عن حالة نصية مريضة عند (بورجولزي) كغيره يحل منعصباً هاماً في وزارة الخارجية الفرنسية . وللملازمة أن دراسة العمل الفني في علاقته بالوضع الطبقي للفنان ضرورية على ألا تكون تفسيراً لأعمال الفنان ولا حكماً على قيمة أعماله .

وغرض من تحديد علاقة العمل الأيدي بالوضع الطبقي للفنان ، ليرى على أي نحو ينبغي أن تنظر إلى علاقته بالإطار الاجتماعي الذي يعيش فيه ذلك الفنان ، وعند جارودي « أن العمل انطلاقاً الذي يتم في ظروف التشدد التاريخي لطبقة معينة لا يكون بالضرورية . عملاً متدهوراً » ، وتلك نتيجة ثورية كان من الشجاعة أن أعطاها « جارودي » . لا أكثر الأعمال الفنية المنظمة التي نذكرها غلاة الواقعية ممن نظروا إليها نظرة تقليدية حربية انتهت بهم إلى تجريده هذه الأعمال لا من عظمتها فحسب ، بل ومن كل ما تطوى عليه من قيمة فنية . وأمانا الانطلاقات الكبرى التي حققها « بيكاسو » في مجال الفن التشكيلي ، فإن ثبوته على قواعد المنظور التقليدي وعلى مفهوم البؤبؤ الذي ساد منذ عصر النهضة الإيطالية ، استطاعت أن توسع من مجال رؤيتنا للواقع ، وأن تفتح الواقع نفسه على أبعاد أخرى جديدة ، وبذلك لم يعد للمنظور التقليدي ، ومع كل الروائع القديمة المبسطة على المنظور (سوى حالة خاصة من حالات الواقعية) ، كما أصبحت أعمال « بيكاسو » (جسارة من تحطى جبل هذه الحالة) لأول تترك هذا كله ويحاول أن يقدم تفسيراً اجتماعياً لأعمال « بيكاسو » من طريق الموضوعية الأسبانية ، والتدخل للمعنى المميز لمرحلة (الإمبريالية) ، وظروف السوق الرأسمالية للتصوير ، إلى آخر هذه الأوضاع الاجتماعية التي تؤدي بنا إلى القول بأن فن « بيكاسو » متصور ، لأنه يكشف عن وجه (البورجوازية) للشعورة ٩

بعد أن رأينا كيف ينبغي أن تكون نظرتنا إلى علاقة العمل الفني بالوضع الطبقي للفنان من ناحية ، وإطاره الاجتماعي من ناحية أخرى ، نحاول الآن أن نحرف على أي نحو ينبغي أن تنظر إلى العمل الفني في علاقته بحركة التاريخ . وطرفة ذلك لابد لنا عند « جارودي » من التفرقة بين مهمة الفنان التي تختلف بالنوعية عن مهمة كل من المؤرخ أو الفيلسوف . (كالواقعية) لا تطالب الفنان بأن يعكس الواقع في شموه ، فذلك مهمة الفيلسوف ، ولا تطالبه بأن يحدد

المسار التاريخي لمرحلة معينة أو لشعب بالذات ، فذلك مهمة للتاريخ ، وإعما يكتفى للعمل الفني العظيم أن يكون مجرد شهادة جزئية للغاية ، بل وفاتية إلى أبعد الحدود عن علاقة الإنسان بال عالم في فترة معينة من فترات التاريخ ، فقد يحس الكاتب مثلاً ويصور بقوة من هذا المظهر أو ذاك من مظاهر الثورة ، دون أن تتكشف له أساليب أو إمكانيات تجاوزها ، فيظل أسورها ، على أن ذلك لن يحول دون أن يكون كاتباً عظيماً ، وهذا يعني هو ما حدث بالنسبة للأديب العظيم «كافكا» . فقد حاصر «كافكا» ثورة أكتوبر ، وأطل برؤسه على التحولات الكبرى التي حدثت بعد الحرب العالمية الأولى ، ولكنه ظل حبيس ذاته ، أسير ما يعانيه من شعور بالاقتراب ، ومع أنه لم يتخلص من وعيه بمظاهرة الاغتراب الناتجة عن الثورة المعترية على هذه المظاهرة ، فإنه حوّلها لروح تمييزي ، وبالتالي أصبح أدبه فيها بعد مطابقة للواقع التاريخي .. فهل يمكننا أن نرفض اليوم ما يمكن أن يصبح في الغد تعبيراً عن الواقع التاريخي ؟ لا شك أن رفض الوطن الاشتراكي «تشيكوسلوفاكيا» لأعمال «كافكا» ، فضلاً عن إسامة تقدير أعماله ، لتدليل على أن هذا في رأي «أوبجون» «لا يمكن أن يقف على قدميه» ، يؤكد الثقة في مستقبل الفكر الإنساني .

ومن هنا كانت ضرورة الثورة على الواقعية الاشتراكية بفهمها التقليدي القديم ، الذي ثبت على قوالب جامدة وأطر جاهزة لم تعد تسير الواقع في تنميه للمستمر ولا الإنسان في حركته المتطورة ، ومن هنا أيضاً كان التصور الجديد للواقعية ، والذي قلده «جارودي» إضافاً للنظرية من أمرين كليهما شر أحدهما هو صراخ أجداد الواقعية ، والآخر هو الإنتاج الرخيص لأجداد الواقعية . ومن هنا أيضاً كانت ثورة الحداث الذي أقدم عليه «جارودي» بإصدار هذا الكتاب (واقعية بلا ضفاف) وهو الكتاب الذي أعلن في نهايته أن (الواقعية) في الفن ، هي الوعي بالمشاركة في خلق وتجديد الإنسان نفسه باستمرار ، باعتبار أن هذا الوعي أرقى أشكال الحرية .

أما كيف تحفظت ثورة «جارودي» على الواقعية الفنية بفهمها (الكلاسيكي) القديم ، فهذا ما سنراه الآن تفصيلاً بعد أن رأيناها إجمالاً ، وذلك من خلال الثلاثة الكبار الفني اختارهم «جارودي» صورا للثورة كل من ناحيته ، أحدهم تعبير عن الثورة في ميدان الفن ، والآخر تعبير عنها في ميدان الشعر ، والأخير تعبير عنها في ميدان الأدب .

بيكاسو.. أو الثورة في صورة الفن :

يستهل « جارودي » الفصل الذي عقده عن « بيكاسو » من حيث هو تعبير عن الثورة في جانبها الفني ، يستعنتين قديمان تافهين للوهلة الأولى ، ولكنها لا تلبث أن تكشفنا عن العديد من القضايا ، إذا ما وضعنا تحت تحليل العقل (الجليل) ، هاتان السكتتان مؤداهما أن : « بيكاسو » إنسان ، وأن هذا الإنسان مصور وترجمة هاتين السكتتين عند « جارودي » أنه يجعل العالم في جنباته ، وأن أعماله تحول العالم للفروض علمنا إلى عالم بقيمه هو . وهنا تنشأ المشكلات وتطور القضايا . فصحيح أن الفن انعكاس لعناصر خارجية .. عناصر نفسية ، وعناصر اجتماعية ، وعناصر بعضها مستمد من البيئة ، والبعض الآخر مستمد من روح العصر . ولكن الصحيح أيضاً أن هذه العناصر وحدها لا تكفي لصل الفنى ، الفانى ليس مجرد محصلة لمجموعة من العناصر ولكنه عملية خلق . فكل عنصر وكل وسط يطرح على الإنسان قضايا ، ولكن هذا الإنسان لم يستطع الإجابة عليها إلا إذا كان خلافاً . وهذا « جارودي » إنه إذا كان تصوير « بيكاسو » قد سيطر حتى الآن على ثلث القرن العشرين ، لما ذلك إلا لأن « بيكاسو » حرف كيف يقرأ قانون هذا العصر .

ومع أن « بيكاسو » لم يقدم لنا صورة تقليدية أومثالية لهذا العصر ، فإنه أثبت لنا أنه من الممكن خلق عالم آخر بقوانينه أخرى ، ذلك لأن « بيكاسو » لم يكن يصير التصوير محسب ، بل أنهم أيضاً في تغير أسلوبنا في الرؤية . فالرسمون من ناحية لم يعد في مقدورهم أن يرسموا ما كانوا يرسمونه قبل ظهور لوحة (آتات أفينيون) في عام ١٩٠٧ ، ولأنهم أصبح في مقدورنا تقبل الأشكال القديمة للكرسى أو الحذاء أو الوجه أو للثقل . فبداً هذا وسألنا ولكن كيف حدث هذا التغير ؟ لوحدنا أنفسنا مباشرة أمام طرح جديد لقضية الجمال وفلسفة الفن

يقول « بيكاسو » (المضد يسير الإيجاب) ، ذلك هو القانون (الجليل) الذي يحكم نشأته التشكيلي ، وقبل أن نتعمس تطبيق هذا القانون في أعمال « بيكاسو » التي غفرت بين الأردق والوردى ، وبين (التكسية والفكلاسيكية) ، وبين لوحة (جريكيا) ، والفتوش الزخرفية في لوحة (نشرة الحياة) يجدر بنا أن نسأل (عد أي شيء يصور « بيكاسو » ؟)

فبد كل ما يتنى إلى عصر مضى ، هذا إذا وصفتنا في اعتيولنا أن « بيكاسو » عاش خطة

خاصة في التحول التاريخي ، هي اللحظة التي تحصل بين قرتين كل منها يشكل حللاً بأمره ..
نهاية القرن التاسع عشر وبطلع القرن العشرين .

وهكذا كان أول تحد له موجهاً ضد (الأكاديمية) ، ولكنه تحد مردود ، أو عمد
ذو شقين ، أحدهما يتزع نحو الابتكار والآخر نحو الحث إلى البدائية ، وذلك هو ما تخطه أعمال
ما قبل عام ١٩٠٧ وخاصة الأعمال التي نعرف (بالمرحلة الزرقاء) ، والتي تشكل ثورة
« بيكاسو » للضموية على عالم المنحة الرخيصة والتفنن (البورجوازي) ، لها هو يتزع إلى التعبير
عن عالم اليأس والشفاء .. الأبدى الطويلة للفرقة الباسقة عن الدهاء الإسلامي ، الحركات
الاسميائية الخفية التي تنشد الاتصال ، الأعمى الذي يحسس خطاه بحثاً عن الرعيف .
والذي يبتدئ تشكيكاً من هذه (المرحلة الزرقاء) ، أنها تمثل مرحلة نضالية ضد المحاكاة
السادجة للطبيعة باستخدام الخط ، ضد التطوير الأكاديمي بالاعتماد على درجات اللون
الأزرق وحده ، ومن هنا كان محاولتها على بدور المرحلة التكميلية التي شكلت ثورة حقيقية
في فن « بيكاسو » خاصة وفي الفن التشكيلي بوجه عام .

على أن اتصال « بيكاسو » إلى هذه المرحلة الحاسمة لم يتم مصادفة ، بل سبقته مرحلة وسطى
تقع ما بين المرحلتين ، وإن كانت في حقيقتها امتداداً للمرحلة الأولى ، تلك هي (المرحلة
الوردية) التي لا يميزها عن (المرحلة الزرقاء) غير الألوان اللامعة بدلا من الألوان الباردة ،
واللون الأحمر المضاف بدلا من اللون الأزرق وحده ، ثم الأشكال المنصرفة بدلا من
المتطورة ، والخطوط المنابة بدلا من خطوط الانحناء .

غير أنه إذا كان اتجاه « بيكاسو » إلى (المرحلة الزرقاء) قد شكل ثورة ضد التزعة
(الأكاديمية) التي سادت نهاية القرن التاسع عشر ، فإن اتجاهه إلى (المرحلة التكميلية) شكل
هو الآخر ثورة ضد التزعة التأثيرية التي سيطرت على مطلع القرن العشرين . والحقي أن الثورة
التي شها « بيكاسو » على التأثيرية لا تنحف خطورتها عند مجرد استرجاع الموضوع الذي ضاع من
بين يدي (التأثيريين) ، أولئك الذين انصرفوا إلى الصور جاعلين منه مركز الثقل الحقيقي في
استكشاف العالم الخارجي ، مبتمنين عن الأشياء نفسها ، مضحين بأشكالها وكتلتها لصالح
ديزبات الضوء المنكسرة على الحواف تارة ، للدية للكتل تارة أخرى ، أقول إن (تكميلية)
« بيكاسو » لم تنحف عند مجرد الثورة على (التأثيرية) ، بل امتدت إلى إعادة النظر في مبادئ
التصوير التقليدي ذاتها ، تلك التي اعتبرت أن هدف التصوير وفاته هو نقل الظواهر المحسوسة

في العالم الخارجي . ويظهر التصوير الفوتوغرافي وتطوره ، وجد الفن التشكيلي نفسه ينفذ في مأزق خطير ، عليه أن يتخطاه وإلا لم يعد خلقاً وليداعاً ، بل قفلاً ومحاكاة ، مها بدلاً من الملاحظة والملاحظة ظن يصل إلى ما يمكن أن تصل إليه آلة التصوير الفوتوغرافي ومن هنا كانت ثورة المحاولة التي أقام عليها « بيكاسو » برسمه لوحة « آسأت أفيتيون » في عام ١٩٠٧ ، فبفضل هذه اللوحة لم تعد المادة هي النموذج ، ولم تعد المحاكاة هي الغرض ، ولا الموضوع هو للمبرر .. فقد استبدل بهذا كله الخلق والإبداع والإصرار على ألا يكون التصوير شيئاً آخر سوى التصوير . وهذا ما عبر عنه « بيكاسو » بقوله : « الطبيعة واقن شيئا مختلفان ولا يمكن أن يكونا الشيء نفسه . ونحن نعبّر بواسطة الفن عن مفهومنا لما نلتقطه في الطبيعة .. »

وهكذا بدأ ظهور « التكسية » ، لم تعد مهمة الفنان على حد تعبير « جارودي » ، نقل العالم القائم أي عالم الطبيعة ، بل خلق عالم جديد ، عالم إنساني سقياً لما دامت اللوحة لم تعد مجرد نسخة من شيء أو من عنصر خارجي ، فهي لا تتألف بالمثل من عناصر تتخللها فراغات أو إضافات تحدد الأشياء . ومن هنا تصبح اللوحة كلاً يخضع لايضاح واحد ، بلا تدرجات في عناصره ، وجميع هذه العناصر سواء كانت أشكالاً أو خلفية جزء لا يتجزأ من كل متكامل .

والذي يخص إليه من هذه المرحلة هو أن ثورة « بيكاسو » كانت محصورة في مجال التشكيل فقط ، فهو يحدد النظر في غاية الفنان ووسيلة معاً ، ويتنقل في تصور الواقع وتصور الخيال ، ويحاول من خلال هذا كله أن يبحث عن قوانين جديدة تحكم حركة الخطوط والألوان ، بحيث تكون مستقلة عن قوانين الطبيعة التي تحكم حركة الأجسام والأشياء ، ولكن ما إن جاء عام ١٩٣٦ حتى اشتعلت النيران في إسبانيا . وطى « بيكاسو » ، فأصبح لزاماً على الفنان أن يمر ما حدث لا بروية تشكيلية جديدة فحسب ، ولكن بالالتزام المفصول بقضايا الواقع من حوله ، حتى ترتفع أماله إلى مستوى الأحداث

وبالفعل أعلن « بيكاسو » ثورة على الرجعية وعلى الدكتاتورية وعلى أنصار الشر أعداء الحباء ، إن « صراع إسبانيا » معركة تحوّلها الرجعية ضد الشعب ، وضد الحرية . لقد كانت كل حياقي كفنان ، معركة متواصلة ضد الرجعية وضد تصفية الفن . فكيف يمكن أن يصور أحد ولو اللحظة واحدة ، أقل انفجراً مع الرجعية ومع الشر ؟ وكان أن جسد « بيكاسو » ثورة

هذه في لوحة المشهورة «جربكا» التي عبر فيها عن هجوم طيران «هتلر» و«فرانكو» على مدينة جربنكا الصغرى في إقليم «بيسكاى» ، يوم ٢٨ أبريل عام ١٩٣٧ غير أن «بيكاسو» لم يرو بلوحته أحداثاً ، ولم يصور وقائع ، ولكنه استخلص الإهانة التي توجهها الفاشية لأجمل وأسمى معالي الإنسان . وقد حرص «بيكاسو» على ألا يحمل المضمون يرد من خارج اللوحة ، وإنما جعله عيث يؤلف مع الشكل كلاً واحداً لا يتجزأ ، وحيث تكون الألوان ألماً ، ويكون الخط أهواً ، وتكون السيطرة كاملة على التكوين حتى يصبح العمل برمته إدانة وعبرة يلقها الإنسان ، «الإنسان المتصر حقاً» على حد تعبير «جارودى» .

وبالفعل اتصر «بيكاسو» واتصر الإنسان وجاء التحرير في أغسطس عام ١٩٤٤ يحمل إيقاع تلك الأيام المشهورة في تاريخ عصرنا بأسره ، وعادت الابتسامة تطفو على جبين «بيكاسو» ويظهر معها الأمل المناسب ، والإيمان الجديد بالإنسان الجديد . وهذا كله هو ما عبرت عنه لوحة المشهورة (شجرة الحياة) وكانت مناسبة رائعة حقاً تلك التي أتاحت «ليكاسو» فرصة تجسيد آمال الشعب ، فقدم في عام ١٩٤٩ (الحمامة) شعار حركة السلام العالمي . وكان انتصار (الحمامة) في القارات الخمس انتصاراً لأكثر مننى هذا العصر .. إنسانية وهالية .

وهكذا .. هكذا استطاع «بيكاسو» أن يفتح أمام التصوير آفاقاً جديدة .. جديدة إلى أقصى حد ، وأن يحدث انقلاباً حقيقياً في مصر هذا الفن .. فبعد أن كان محاكاة للطبيعة أصبح خلقاً يخضع لقوانين الإنسان . وهذا ما عبرت عنه الناقدة الشهيرة «جريتود شتين» بقولها : «إن واقعية القرن العشرين ليست واقعية القرن التاسع عشر أبداً ، وإن كان «بيكاسو» هو الوحيد الذي أحس ذلك وهو يصور» لأنه يقدم واقعية جديدة . واقعية بلا أضغاف .

١ بروس .. أو الثورة في صورة شاعر :

تلك كانت ثورة «بيكاسو» على الواقعية الكلاسيكية ، أو ثورة الفن الحديث كما تتمثل في أعمال هذا الفنان العظيم ، ولكن إذا كانت ثورة المخطوط والألوان تختطف في كيفها عن ثورة التكلماب النعومة من ناحية ، وللثورة من ناحية أخرى ، فكيف يمكن للشعر أن بثور ؟ وعند سـ من الشعر له يمكن أن نلتبس هذه الثورة ؟

ربما كان شعر «سان جون بيرس» أو بالأحرى التحدي الذي تنبئه أنشاعه ، هو خير سبيل لطرح مفهوم الشعر طرْحاً جديداً . وربما كان أقصر طريق إلى هذا الطرح هو السؤال عن العلاقة بين الحياة التي يستشعها هذا الشاعر ، وبين الكلمات التي يطلقها رقيق أنشاعه ؟ لأن هذا السؤال في جوهره هو البحث عن القوانين التي بمقتضاها تتحول تجربته الحياتية إلى عمل فني .

وعند «جارودي» أنه إذا كانت الإجابة عن هذا السؤال بسيطة بالنسبة إلى بعض الشعراء ، فهي على جانب كبير من الصعوبة بالنسبة لشاعر مثل «سان جان بيرس» حرص دائماً على أن يفصل بين حياته وشعره . ولقد عبر الشاعر عن ذلك صراحة بقوله : « لم يكن شيئاً أن بصفت اسماً أدبياً مستعاراً لنفسى ، وأن عازمت واستمررت الأزواج الواسع في شخصيتي . والواقع أن أى ربط بين «سان جون بيرس» والكيبس سان ليجيه » ، لابد أن يؤدي إلى تشويه نظرة القارئ والإصرار بتضييعه للشعر .

وعلى الرغم من ذلك فإن «جارودي» يرى ضرورة أن نتخط من حياة «بيرس» بمادة لأحاله ، فكل مادة العالم الشعرى لسان «جون بيرس» مستعارة من لجارب حياة «الكيبس ليجيه» ، سواء تمثل ذلك في الصور التي لقطها ، أو في الكلمات التي حكى بها هذه الصور .. فإذا كانت طفولة أميرة يعيش في جزيرة تاهيتي ، وكان صباه صبا أمير يعاقب أجمل وأروع ما في هذه الجزيرة ، فليس غريباً أن يجد الشاعر يتخط من حياته مادة لكلماته ليقول :

وفي المرح حاولت هيرو أن تصور

حلاً يتأرجح بين حياة لامية

ولم تكن طفولة الشاعر طفولة أمير فحسب ، بل كانت مهته كذلك مهنة أمير . فقد قدر للرجل الذي حرك مياسة فرنسا الخارجية لتسويات عديدة أن يقوم بجولات في صحراء جوتي ، وأن يعاقب أحلام الحياة في المحيط الهندي ، وأن يعاقب آلام التي على شواطئ «أمريكا» وأن يستقي من هذا كله صورة وكلماته وألفاظه وتراكيب جملة ، وأن يخلق بها في نهاية الأمر علماً شعرياً ، له قوانينه التي تختلف عن قوانين العالم الذي عاشه ، ولذا كان «بيرس» على حد تعبير «جارودي» شخصاً واحداً وشخصاً مزدوجاً في آن واحد . وعلى الرغم من أن حياة بيرس كل لا يجزأ ، فإن التناقض هو القانون الذي تحكم هذه الحياة ، وإن دل هذا على شيء .

فإنما يدل على أنه « بيرس » امرأة عاكسة لروح عصره . إن لم يكن شاهد إثبات على هذا العصر . عصر ازدواج شخصية الإنسان

وأشار « بيرس » في صحيحها سيرة ذاتية لمساء هذا العصر .. فقد كان على رأس سياسة فرنسا الخارجية في السنوات السابقة على الحرب العالمية الأخيرة ، مما وضعه وجهاً لوجه أمام فرنسا وهي تعاني آلام التدهور والاحتصار ، كما وضعه في مواجهة للمصالح الطبقة التي خانت الأمة الفرنسية وتسببت في هزيمة عام ١٩٤٠ .. ومن هنا كان إحساسه بالقرية والضيق ، وبالتالي إحساسه بالانشطار والانعصام . وتغيراً بانحاده موقفه الرغز . « ألا ترون حجة أن كل شيء يتناهي / كل ما يرد المركب وكل ما يميزه والقلاع جليماً تحجب وجهها وكأنها شقة كبرى من الإيمان الميت / وكأنها شقة كبرى من نوبس العيث ومن غشاء الزيف / وأن الأرواح قد أتت نسكاً بالقنص فوق سطح المركب » .

على أن موقفه الرغز الذي نشطه « بيرس » إزاء الواقع الواقعي ، أملاً في أن يوازيه بواقع آخر من صمته ، واقع اللا واقع .. هو الذي أدى به إلى الوقوع في قلب التناقض وفي صميم الازدواج ، فلا هو قادر على أن يحول الواقع إلى شعر ، ولا هو قادر على تحويل الشعر إلى واقع . « فحياته لم تكون شعراً جبر من أحواله ، كما أن تكون أيضاً حلاً يبرحها يصبو إليه شعره » ، وتلك بعينها هي مسألة الإنسانية (البورجوازية) التي تعاني من حسمها العظيم بالتطور الطبقي الحر للإنسان ، ومن المجتمع (البورجوازي) نفسه ، بصراعه الطبقي ومنافساته المدامية واستغلاله الرهب للأكثية العظمى من الأفراد .

وهكذا لم يعد أمام « بيرس » من طريق سوى رفض الواقع للوجود من أجل إيجاد واقع آخر ، وبالتالي لم يعد على الشاعر أن يلتزم بتجشيل أي شيء ، أو محاكاة أي موضوع ، بل عليه أن يعمل على تجريد عناصر الواقع من طابعها التقليدية الشائعة ، ليبقى بها علماً آخر وبذلك يكون الشعر بمصاه للفقوى . عملية خلق حقيقية ، وعصاة التي ابتعاد تفرجحي عن الموضوع من أجل الاهتمام الأكبر بالملات .

ومن هنا لا من هناك ولا من أي مكان آخر تضرجت في « داث » « بيرس » كل أحاسيس النقي والهرج ، وكل صفات الغربة والاعتزال . « كنت أحرص أن أعيش عند الناس وإذا بالأرض تنوح بروحها الغريبة » . « الكتب قرأتها والأحلام انتهت ، أهدا كل ما في الأمر ، أين هو الحظ إذن وأين المخرج ؟ . إن المرافقة قد كتبت .. »

على أن « بيرس » يرغم تبعيه عن علله اللطيف للفرح فوق أعاصير الحياة ، لا يفقد شغفه في الحياة ولا في مستقبل الإنسان ، فهو يحفظ وسط الكاوة بأمل طافق النصر ، ويؤمن برغم الحرية بمصير أروع للحصارة ، ألم يبدأ شعر « بيرس » بصيحة الفرح بحسب الحياة أليس هو القائل :

« ما أكثر أسباب الضيق »

« ناديت كل شيء » بفرغاً بمقتله »

« وناديت كل حيوان فإللا إنه جميل وطيب » .

ومع هذا كله فإن نظرة ولو عابرة إلى عالم « بيرس » اللطيف ، تربنا كيف حاول هذا الشاعر أن يخلق في عقله جبالا يضارع جمال الطبيعة ، وأن يجعل لهذا العالم غرائبه الأكثر واقعية من قوانين الواقع الخارجي . وإذا كان « بيرس » قد اختار البحر مداراً لأغلب أشعاره ، لأن البحر عنده هو المبادل الرمزي لعالم الإنسان البحر عنده نداء وقضاء ، تمام ولا تناء . تماماً كالإنسان : « يا بحر بالبر . البحر نفسه منبجاً يا أنشودة قوة وعظمة ، يطلق الإنسان فيها ذات لبة وحشة المرتنشة . لأن بكى كل شيء معلوماً لدى ، لما حيل إلى رؤية جديدة . ودائماً أبداً متبقيتنا أينما الفكرة إلى كل الأرض التي لم ترتلها بعد »

وفي أشعار « بيرس » نجد أن البحر ضرورة هذا الإنسان . عند كل من لا يفقد السلام في نفسه أبداً .

والحق أن « بيرس » عندما يناطب الإنسان ، لا يقصد به الإنسان الفرد ، ولكن الإنسان المصنوع ، فالذات المفردة ليست أكثر من (عيد) للذات الكبرى التي تشمل باقي أفراد الإنسان ، والشاعر الذي يضي بقصيدة شعب ، لا يقف وحده أبداً ، وهذا هو « بيرس » يناطب الكل ويوجه إلى المصنوع :

« الشاعر معكم ، وأفكاره كأبراج المراقبة معكم ، فطربظب على المراقبة حتى للساء ،

وليبيت نظره على حظ الإنسان »

وإن هذا الإحساس ليشج باستمرار في كل أعمال « بيرس » ، وكأنها على حد تعبير « جازودي » : « من ميكة واحدة أوفصيدة طويلة ، أو ملحمة فريدة للإنسان من خلال تجاربه وحضاراته » إن « بيرس » يتكلم من لغائفي يمثل هذه التبعيات :

« وأناس آخرون ، واجهوا وسط الرياح ، أسلوب الحياة نفسه ، وبالصمود الشاق » .

ويحيي المستقبل بهذه الكلمات :

«أبنتا الشمس المشرقة . يا صرخة لللك . يا قاتلة ومشرقة على ثكنات الجنود
تحكي في جيميتك المرمجة أمام أول هجمة بيرية»
«سأكون هنا بين الأوتال من أجل بزوغ الإله الجديد»

إن أعماله بحق «أسطورة العصر» «أسطورة عصرها» ، لأنها تجسدت نحس وتعيش وتلاطم
أمواج التاريخ ، وتذفع انطلاقاً نحو الطموح ونحو النهضة الداخلية . وغاية ما يقال في أعمال
«بيرس» أنها تشكل ثورة .. ثورة في مجال الشعر لا تقل في حقها وخطر نتائجها عن تلك الثورة
التي أحدثها «بيكسور» في مجال الفن .. ولا تقف ثورة «بيرس» عند مجرد تحطيم أسوار
الواقعية بمهمومها (الكلاسيكي) القديم ، ولا عند تعيين مفهوم الواقعية وتوسيع رقعتها ، بل
تتجاوز هذا كله إلى إحداث ثورة عارمة في ضمير صكر (ماركسي) من طراز «جارودي» ..
فعل الرغم من مسافة الخلاف الظاهري التي تفصل بين الشاعر والمفكر ، سواء في
(الأيولوجيا) أو في النضال ، فإن «جارودي» لا يتردد في أن يعلن أن حياته كمتناضل
ثوري لا تتعارض وحسب هذا الشاعر ، وأن فكره كفيلسوف (ماركسي) لا يحول دون
الاستمتاع بهذا الشعر . لقد وجد «جارودي» في شعر «بيرس» الصورة المعكونة المحممة
الإنسان في فلسفة «ميجل» «لها أيضاً بعي العالم نفسه داخل الإنسان» ، وعمل على الآلة
القديمة بكل جرأة»

وفي بحث هذا التحول الجذري العميق في ضمير «جارودي» ٢
في أثناء فضاله (كوبا) . كوبا الثورة التي نسعى إلى التحقيق ، وكوبا المام الذي
يتشكل من جديد . فقد وجد «جارودي» في أشعار «بيرس» «إشاعة مرحاً طاعياً يتلاق مع
سيرة الثورة» وإذ به يترك ويبي أن أشعار «بيرس» هي الأخرى ثورة .. ولكنها ثورة على
ضفاف الواقعية

«كأنكا» ... أو الثورة في صورة أديب :

ونصراً يحى . البعد الثالث من أبعاد ثورة الواقعية حل نفسها ، أو الثورة على الواقعية
بمهمومها الكلاسيكي القديم ، وهو البعد الذي تتردد أصداؤه ثورته في أرجاء الأدب ،
وتستق ملامحه من روايات الكاتب للفناني عليه .. «كأنكا» .

وقد تبلور ثورة الأدب بصفة بالقياس إلى ثورة الفن أو الشعر ، إذا نظرنا إليها تلك النظرة

(الساخرية) التي تقول بالالتزام في الأدب دون غيره من الفنون ، وهشيم ذلك ضد سائرته أن الشعر والرسم والموسيقى لا يحال برسومها وأشكالها وأنظمتها على مدلول آخر كما هو الحال في الأدب ، فظلماتي لا ترسم ولا توصح في الخلق ، على حين يتجه جهد الكاتب إلى الإغراب عن المعنى ، ومن هنا لم تكن هذه الفنون ملتزمة أو بالأحرى لا يفترض فيها أن تكون على قدم المساواة مع الأدب في الالتزام .

فإذا كان هـ سارتر هـ يعنى بالالتزام تلك النظرة التفريرية المباشرة التي تنحصر في الواقعية بمعجموها (الكلاسيكي) القديم ، فليس أدل على تصور نظريته مما شاهدناه عند كل من (يكاسو ، وبيرس) أحدهما في الفن والآخر في الشعر ، بل ليس أدل على نصر نظره مما سراه الآن عند كافكا هـ في الأدب . والسبق أن كافكا هـ هو النصف الحقيقية لنظرة هـ سارتر هـ الضيقة في الالتزام ، إن لم يكن النصف الحقيقية لكل محاولة من شأنها وضع الأدب انطلاقاً في إطار ملهيب معي أوقالب بالفتات لما أكثر المحاولات التي بلغت الملعب هـ كافكا هـ وإدراجها تحت هذا المذهب أولئك على الرغم من التنافس الضخم بين كافة المذاهب التي حاولت احتضانه ، فقد رأى فيه علماء (اللاهوت) أمر أنبياء بني إسرائيل ، ورأى فيه آخرون روحاً ممزقة يشد الحواشي ويسعى إلى الخلاص ، وعلى التقريب من ذلك رأى فيه (الماركسيون) بورجوازيًا صغيرًا يفتدى في هالوة التشاؤم ، ورأى فيه آخرون رجل الثورة إن لم يكن رجل الاشتراكية ، وعلى التقريب من أولئك وهؤلاء يرى فيه الوجوديون تعبيراً حياً عن عبثية سيزيف .

والذي يعنينا من هذه التصورات على تصدها وتباينها هو أنها جميعاً تحاول التوصل إلى ومفتاح هـ .. لها من خلال روايات هـ كافكا هـ ، سواء كان هذا القطع عقيدة (لاهوتية) أو نزعة (وجودية) أو برنامجاً ثورياً ، وصحيح أن كل فصح من هذه التصورات يطوى على جانب من الحقيقة ، ولكن الصحيح أيضاً أنه لا يقدم كل الحقيقة . فحقيقة عالم كافكا هـ هي كافكا هـ نفسه ، سمحه يقول عن هذا العالم : « ليس سيرة دائية بل بحث واكتشاف لعناصر مخترقة إلى أقصى حد ممكن . وسأبقى حيال فيسا سد على هذه العناصر . تماماً كما يحاول الرجل الذي أصبح يته متلاحياً ، أن يبي بيتاً آخر مجواره مستخدماً بقدر الإمكان الحلمات القديمة غير أنه من المؤسف حقاً أن يحرق قوله أثناء البناء . فيصبح لديه بدلاً من البيت الآيل للسقوط والقائم طوله . بيتاً نصف قائم وأخر نصف مبي . أي لا شيء على

الإطلاق أما ما ينظر ذلك فهو الجنون الصرير .

لإذا غلطنا من هنا إلى شيء فهو أن « عالم كافكا » هو نفس حللنا ، وإذا أضفنا إلى ذلك شيئاً آخر فهو : « أن العالم الذى عاشه هو العالم الذى بناه » ومن هاتين للفكرتين معاً يمكننا أن نضع كلنا بيننا على « الفتاح » الذى نفتح به عالم « كافكا » ذلك العالم الغريب على أننا إذا وضعنا فى اعتبارنا أن روايات « كافكا » وحياته شيء واحد ، وهذا معناه بعبارة أخرى أن العالم المخلوق والعالم المحيط به كلاهما يأتان من عالم واحد ، فلا بد وأن نضع فى اعتبارنا تفسيراً على ذلك ، أن أعمال « كافكا » لا تقدم تفسيراً للعالم ، ولا نحاول أن نغيره ، وإنما هى تكفى بالإفصاح عن قصوره ، وتندعو إلى تحطيه ونحوه .

ونقطة الانطلاق فى عالم « كافكا » هى تجربة الحرية ، أو تجربة الكفاح ضد الحرية ولكن فى صميم الحرية نفسها ، فالحرية هى مقترى حياته ، وحياته نفسها على حد تعبير « جاكوبس » هى محاولة « الحصول على تصريح إقامة فى الوجود » فقد كان يشعر أنه أجسدى فى براغم مسقط رأسه ، وكان مغزولاً عن الأهالي المتكلمين باللغة الألمانية لكونه يهودياً ، كما كان منفصلاً عن الشعب بوصفه ابناً لأحد كبار التجار . ومقدار ما كان يحس أنه غريب عن أى جماعة تاريخية بسبب عدم اندماجه اجتماعياً ، وسبب انزله المصير ، مقدار ما كان يحس بغربة عن أى جماعة روحية أيضاً . فالرب الوحيد فى تصوره هو « يوا » الرب الباطل الرهيب فى عرف اليهود ، الذى لا ترد كلمته الصائتة أبداً . وقد يكون شعبه هو الشعب المختار ، ولكنه الشعب العاصى أيضاً الذى حقق عليه لعنة الرب .

وبالإضافة إلى هذا كله فقد كان « كافكا » محروماً من أى جذور تربطه بالأرض ، فهو يفتقر « اقتضاده الأرض والقانون » وليست محاولاته لخلق نأوس وهواء وقانون سوى « مهمة بل ومهمة الأصلية » وهذا هو المصدر الجذرى لإحساسه بالحرية سواء بالنسبة للأرض أو السماء ، وبالطاقة الملحة إلى كيان ووطن وثقة وجذور .

لقد استفاد « كافكا » نفسه فى كفاحه لانتقال ضد الحرية فى عقر دار الحرية نفسها . وإذا كان الشر يقبض العالم الذى يحاصره من كل الجهات ، وكان الإبداع يقبض الحرية فلا بد وأن نجد أنفسنا وجهاً لوجه أمام حياة مزدوجة بين العالم الذى نعيشه والعالم الذى نتحلاه ، أو بين عالم الحرية ذاته وعالم الوعى بالحرية . والذى يعطينا الآن هو أن هذا العالم ، عالم الإنسان المزدوج الشخصية والذى هو عالم « كافكا » يشبه فى كثير من الوجوه العالم الذى عاينه نطل

(المحاكمة) فهو أن واحد (للتهم) و (للفوس) و (كياته) وأما أنه ليست شيئاً واحداً بل شيئين). ومن يعاقب هذا العالم فلا سبيل أمامه إلى الخلاص إلا عن طريقين: أما الأدب أو الخوف.. وقد انتتار «كافكا» للطريق الأول وهو ما عبر عنه بقوله: «إلى لأعلى من شعور رهيب. فكل شيء» مهياً في أعماق خفى لإبداع عمل أدبي عظيم. وبالنسبة لسيكون مثل هذا النوع من العمل بمثابة خلاصى فعل. وانطلاقة حقيقية في الحياة»

وهكذا يكون كل عمل ليس أعمال «كافكا» وثيقة وشهادة لاسمحة مغفلة ثقلاً حقيقياً لحالة نفسية أو لحلمت واقعى. إنه إجابة على سؤال تطرحه الحياة. وتعود على غربة العالم. إنه على حد تعبير «جارودى» عالم مبدى عواد عالم العربة ولكن وفقاً لقوانين أخرى»

ومن هنا نشأحت في أعمال «كافكا» وتصادت لحظة الجرد والإيمان، ولحظة التساؤل والسحرة، ومهما يكن من أمر هذا التداخل والتصادم، فقد كانت هذه الأحوال بمنى تسييراً عن صاحبها من ناحية، وتعبيراً عن صهرنا من ناحية أخرى، وهذا هو معنى قول «كافكا»: «لقد تحملت بكل قوة سلبية العصر الذى أعيش فيه» وهو أقرب المصير إلى، وكان الأجنس لنا أن أصطلع بمهمة تخيله لا بمهمة محاربه. أننا لم أرث منه لا الإيجابية الحزيلة ولا السلبية. للطرقة التى تتحول إلى إيجابية. فأنا لست سوى بداية أو نهاية»

وتفسير ذلك عند «جارودى» أن «كافكا» ليس بالأسا، ولكنه شاهد على عصره، وليس ثورياً ولكنه يفتح العيون. ولكن إذا كان «كافكا» قد واجه العصر بالتحدى التلى «أنا أكتب بالرغم من كل شيء»، وبأى لمن. فالكتابة كتحلى من أجل البقاء. فالمسأل الآن هو هذا: هل سيكون الإبداع الذى هو وصية «كافكا» للتخلص من الغربة؟ وهل سيكمل الفن رسالة الإيمان، وتحقيق البهجة الشاملة للحياة؟

عند «كافكا» أن مهمة الفن هى تغيير الأطر التقليدية للحياة، وثقت الأنظار من خلال ما فى الكون من شروح وتصدعات إلى حقيقة أسمى، حتى ولو أدى ذلك إلى هلاك الفن، بل وإلى شقاء الفنان، وهذا ما عبر عنه «كافكا» بقوله: «الفن يحرم حول الحقيقه وهو عائد الغرم على أن يمتزق بها، وتتمثل موعبه في البحث، في الفراغ العظيم عن مكان لم يعرف من قبل، لمحجر فيه بقوة أشعة الضوء»

وكلام «كافكا» هى مهمة الفن يفوتنا بالضرورة إلى الكلام عن غاية الفن ورسالة الفنان، وهنا نقضى «بكافكا» وهو يؤسس قيمة من أهم القيم الإيجابية في فلسفة الجمال، عند

هذا الكاتب أنه الفن ليس غاية في ذاته ، وإنما هو موجه من أجل واقع ، ومن أجل حقيقة
 أمي ، وعند « كافكا » أيضاً أن الفن لا يكسب أي معنى إلا بكونه مشاركة مع الحقيقة ،
 وإلا يوصفه رسالة موجهة إلى الجماعة الإنسانية . وعلى ذلك فإن أعمال الكاتب في صحيحها
 رسالة إنسانية ، لا تكسب معناها الشامل إلا بالجمهور الموجهة إليه ، لأن إيظاظ الجمهور هو
 مهمة هذه الأعمال . هذه الملائكة الوثيفة بين الفنان وبين الشعب هي التي تخضع على أعماله
 ما لها من قيمة ، وهي التي تكسب هذه الأعمال سقارها ، وتجعل لها صدى ومعنى . وهذا
 ما صرح به « كافكا » تعبيراً واضحاً قال فيه . « الفرق حائل بين قوة الشعب وقوة الفرد ، يكفى أن
 يخصص الشعب الفنان لكي يبيى له الحماية الكاملة »

والواقع أنه إذا كان الفن عبارة عن خلق إبداعي يتجلى فيه الواقع من خلال الوجود
 الإنساني ، فقد استطاع « كافكا » عن أن يخلق خلقاً عبقرياً يحولد خلقنا هذا ، مع إعادة ترتيبها
 وفقاً لقوانين أخرى . وإذا أردنا أن نعرف « كافكا » . فليس هناك ما هو أفضل من تطبيق
 حكمه هو شخصياً على أعمال « بيكسو » . قال « باتوش » عن « بيكسو » في أول معرض
 تكمبيي له في براغ « إنه يشبه يارادته » فاجابه « كافكا » . « لا أعلم ذلك ، إنه يسجل
 التحويلات التي لم تدخل بعد في مجال وعينا ، فالن امرأة (تتقدم) كما تتقدم الساعة » .
 ولقد تجلت عظيمة « كافكا » في مجال الأدب كما تجلت عظيمة كل من « بيكسو » في مجال
 الفن « ويريس » في مجال الشعر ، في أنه استطاع أن يسبح في خلق عالم أسطوري ، لا يتصل
 عن خلقنا الواقعي بل يكون معه وحدة واحدة

إنه إذا كانت عظمة الفنان في أن يرى ، فإن للنقد عظمة لا تقل أهمية ، وعظمت في أن
 يبيى الآخرين على أن يروا . ويحتمل ما استطاع هؤلاء الثلاثة أن يخلطوا ثورات كبرى في
 عملية الإبداع الفني ، استطاع مؤلف هذا الكتاب « روجية جاردوى » أن يحدث هو الآخر
 ثورة لا تقل أهمية في مجال الإبداع الفكري أو ما نسميه بفلسفة الجمال . إنه كما اعتبره
 « أراجون » بحق (حدث) ثوري . بل ثورة على خلف الواقعية

على أنه إذا بقيت كلمة نقال في النهاية فهي كلمة ثناء على الترجمة الأكثر من رائعة ، التي
 صدرت بها الترجمة العربية لهذا الكتاب . فقد وفق الأستاذ « حلم طوسون » في نقل النص
 الفرنسي إلى لغتنا العربية بكل ما فيه من دقة في المعنى وبلاغة في الأسلوب ، بل وبكل ما فيه
 من ظلال وأصداق وألوان .

المرحلة الثانية عشرة

« جون أوزبورن »

ليس بحكم العادة .. يعيش الإنسان ..

« يجب علينا أن نفكر جيداً في مشكلة الكثير من
الحقائق الجامدة التي تستقر عليها مفهوم الحياة ،
وبالتالي مفهوم الفن عندنا ، ولا فرق عندنا بين
الفن والحياة .. ولا يمكن أن يقول الفنان
شيئاً إلا بمنون « ديسوكي » ، وتصريحات
« غولستى » ، وروح « شكسبير » .

« جون أوزبورن »

فيما وراء بحر المانش وفي قلب الجزر البريطانية اندلعت ثورة درامية خفية ، هي في حقيقتها
حركة ، ولكنها في ظاهرها ثورة .. ثورة من تلك الثورات الصيفة التي ظهرت في تاريخ الانسراما
البريطانية ، فطورتها ، وفيرت ملامحها ، ووصفت فيها بدور الحصوية والحداثة ، والطرارة
والاستكار .

إنها شبيهة من بعض الوجوه بتلك الثورة التي أحدثتها « شكسبير » على المسرح التقليدي ،
« وريقارد شو » على مسرح عصر النهضة ، و « س . س . بيوت » على المسرح الواقعي
الحديث ، غير أنها تتوق هذه الثورات جميعاً في أنها ربطت بين الفن والحياة ، وطالت
بإعادة النظر في المفاهيم التي جعلت عليها الفن واستقرت عليها الحياة ، فلم نجد نطاق سوى
نماذج حزيلة شاحبة لا شيء ، فيما من الفن سوى شكله ، ولا بقية فيما من الحياة سوى ما ينسجم
على الحفيرة الخافتة من صورة الكائن الحي

أصول عقيدة وفلسفة ثوريه .

تلك هى الحركة التى قام بها فى الحقيقة جماعة من الأدباء النشأ أطلقوا على أنفسهم اسم (السايفيد) ، والتحقوا من «جون أوزبورن» زعيماً ورائداً ، ومن مسرحيته (انظر وراءك فى خضم) ، إنجيلاً وشعاراً ، كما التحقوا من «كولس ويلسون» معكراً ومرشداً ، ومن كتابيه (اللامتنى) ، أصول عقيدة وفلسفة ثوريه

إنهم صاغوا ، وسجلهم بمقتضى كل شئ . إن فى السماء قوى الأرض ، قوى جسم الإنسان ، سطح بقتل كل سكينه فى وسائل المزيه وطرائق التطيع ، فى شعائر الكيسه ومناقشات البرلمان ، فى أساليب الصحافه وبرامج الإذاعة ، فى الحياة الزوجية وحياة الصداقه ، فى أنظمة المجتمع ونظامه الطبقة (البرجوازية) .

«آه .. لم يعد هناك شئ» . عليك اللعنه . عليك اللعنه .. اللعنه على الجميع «إنها صرخه» جون أوزبورن ، ولكنها أيضاً صرخه الجليل ، الجليل الذى حطم مصديحه بيده ، ولم يجد بعد مصباحاً واحداً جندى بنوره ، الجليل الذى فقد يقينه بكل شئ ، لأنه لا بد له أن يؤمن كلاك ما كان موضوع الإيمان ، الجليل الذى لوفى إرادة قوية وصبره أقوى ولم يستطع أن يكافئ به قوة إرادته ووصوح بصبره ، فاحتفظت أمامه قوى إجمال ، ولقد القدرة على الفعل الجليل الذى استوت أمامه الأطراف فلم يعد يعرف كيف يختار ، لأن كل شئ «أصبح جاذباً ، الحلو والشر ، الحمال والقبح ، الحق والباطل» الجليل الذى يظن أكثر مما يجب ، ويذكر أكثر مما يجب ، ويحس أكثر مما يجب ، وهو لأفراطه فى الرؤية والتكبير والإحساس ، تمررت أمامه الحياة ، ورواها على حقيقتها . «فصحيح ولا طعن ، مضغ ولا تغذية ، نشاط ولا إنتاج ، سهر ولا حركة ..»

الحياة بمحكم العادة :

«ليس بمحكم العادة .. يعيش الإنسان» .

إنها أيضاً صرخه «جون أوزبورن» التى بطلتها فى وجه العادة أو التعود أو الاحتياذ ، لقد أصبحت حياتنا على شكل عادة ، وأفكارنا بمحكم التعود ، وهواظنا على سبيل الاحتياذ ، إتينا نشئ فى طريق اعتادته أقدمنا دون أن ندريه ، وننام على فراش اعتادته أنجسادنا دون أن

حرفه ، حتى النعشة لم تعد ناعشنا ، أو بالأحرى لم يعد ينعشنا شيء ، لأننا إنما ننعش بحكم العادة ، وبالتلذذ اعتدنا الحياة أو اعتادتنا الحياة ، فلم يعد في حياتنا ما ينعش أو ما يثير ، إنها حياة عادية . بحكم العادة ..

هنا الخليل ليس من طراز « حاملت » الذي ما إن ينظر من زاوية ، حتى يتراعى له المعنى هنا بمقدار ما يتراعى له المعنى هناك ، فيفقد القدرة على الاختيار وبالتلذذ على الفعل ، لأن كل شيء له دلالة ومعناه ، ولا هو من طراز « دون كيشوت » الذي يؤمن بالتلذذ الأمل ، ويمكن تحقيقه في أرض الواقع ، فما إن يراه من بعيد ، حتى يدفع إليه بجمع كيانه ، فلا تردد ولا إسجام ولا تفكير في المنافع الدنية وللكناس الشخصية ، ولا هو من طراز « فاوست » الذي يهب دأبه حقيقة أكبر ولئلا يتبرجح من أن يبيع روحه للشيطان من أجل المعرفة ، من أجل هدف أنمي وخابية قصوى أما الخليل الحاضر ، فهو لا يفعل ولا يحمار ، لأنه لا يجد أصلاً ما يفعله وما يختاره ، فكل شيء لم تعد له دلالة ولا معنى ، كل شيء أصبح بلا لون ولا طعم ولا رائحة ، وبالتلذذ فهو لا يفكر في الإقدام أو الإسجام ، ولا يرى ما يستحق أن يبيع روحه من أجله ، حتى الروح نفسها لم تعد تتطوى في نظره شيئاً . فابناء هذا الخليل لا يعيشون لغاية بعيدة ، وإنما هم يعيشون ليعيشوا فقط ، وهم يعدون أن للوجود هو هنا ، وأن الإنسان لا يستطيع أن يجعل سري أن يكون موجوداً

وكان من الطبيعي لكل هذه الصرعات الغفافية التي أطلقتها الأدباء الساعطون في وجه كل ما هو موجود على خريطة العصر ، أن تتخذ هذه الصرعات شكل البيانات الأدبية التي أصدرها هؤلاء الأدباء بياناً وراء بيان ، وكان من الطبيعي أن نطالع في بيانهم الأول هذه الكلمات :

« يجب علينا أن نفكر جدياً في مشكلة الكثير من الحقائق الجميلة التي استقر عليها مفهوم الحياة ، وبالتلذذ مفهوم الفن عتلتنا ، ولا فرق عندنا بين الفن والحياة » وإنه في العصور التي كان الفن فيها شيئاً آخر غير الحياة ، لم تعد نطالع سوى نماذج حزينة من الإنتاج الفني ، ولا يمكن أن يقول الفنان شيئاً إلا بمحزون « مسرور مسكي » ، و« قهقري » ، و« تلوثرى » ، و« هج » ، و« شيكبير » ..

البطل بلا بطولة :

وكان من أثر هذا البيان ، أن ظهرت في إنجلترا المجلات الأدبية والأحاديث الإذاعية والتلفزيونية ، تמיד النظر ومهمة القضاة «ورسالة النقد» ، وغاية الأدب على السواء ، حق لقد كتب الأديب الشاب «كولن ويلسون» يقول : « لقد تعلمنا أن الدنيا فيها خير وفيها حال وفيها موسيقى ، وفيها لوحات «دافنشي» ، وفيها سحرية «برنارد شو» ، وفيها أمل في أن نصيغ إليها شيئاً ، وإننا نتظر منا الكثير » .

وكان هذا كله في عام ١٩٥٦ وهو عام حاسم في تاريخ الإمبراطورية البريطانية ، لأنه العام الذي تسلمت فيه الحكومة في ثورة مصر ، وفي السودان الثلاثي إلى مصر ، وهو التسلم الذي لم يجر منه بريطانيا سوى اللثة والعار ، ولم يترك في نفوس الشعب البريطاني سوى السخط والمرارة ، وبخاصة في أوساط الشباب والجامعات والمثقفين بوجه عام .. أولئك الذين شرموا ألسنتهم وأعلامهم ، وانهالوا على الكيان البريطاني نقداً وتحليلاً ، في أكبر عملية تشريعية تعرض لها هذا الكيان في العصر الحديث .

وفي هذا العام بالذات ، كتب «جون أوزبورن» مسرحيته الشهيرة (انتظر ورامك في غضب) ، مطنناً فيها صيحة السخط على المجتمع البريطاني ومن أجله ، نتيجة لسقوط الإمبراطورية ، وسقوط رافعي شعار: «لنحكمي بالبريطانيا» بريطانيا التي لم تعد قادرة على حكم نفسها ، بعد أن غابت الشمس عن أملاكها في العالم ، ولم تعد تتنظر سوى أفول القمر !

يقول «جيمي بوردن» .. بطل مسرحية (انتظر ورامك في غضب) «أوه ، يا للسماء . لقد ما انمحق إلى قليل من الحماس الإنساني للألوف ، قليل من الحماس ، هذا كل ما أوده وأفتناه ، لقد ما أرغب في الاستماع إلى صوت دلفي يتردد صفاء في الأرجاء ، يصرخ ويقول - الحمد لله .. الحمد لله .. إلى أحميا .. إلى أحميا .. إلى أحميا .. إلى أحميا .. لم لا نلعب لعبة صخرة .. دعونا نلعب .. دعونا نغزل .. دعونا نظاهر بأننا كنا نلعب بشرية ، وأننا نعيش في الواقع ، دعونا نلعب ذلك ولو لفترة قصيرة .. دعونا نظاهر بأننا بشر .. آه يا أخي ، لقد مضى وقت طويل منذ التفتيت بإنسان بنسج بحرارة الحماسة لمحوشي » .

وَمَرَضُهُ ، جيمى بورتر : هذا ، هو مَرَضُ المصركه ، وهو المرض الذى قال عنه الأديب الساعط «كولن ويلسون» إنه مرضى ظفرية أو اللا ائتماء ، (فاللأ متبى) بشر أنه غريب من العالم ، وأن العالم غريب عنه ، يحس دائماً (بالأنا) ، ولا يتناهى أبداً الإحساس (يلحق) أو (بالنتحى) ، يشعر بوحدة قاتلة وهو بين اللالين ، ويحس بجزلة مريرة يرهم ارتباطه بمعته ، أو بأسرته ، أو بطبقته الاجتماعية ، فهو لم (يتعنون) ومشكلته فى أنه يبحث لنفسه عن عنوان ، وإلى أن يجد هذا العنوان ، نراه يرتد إلى أحاقق ذاته قابلاً هناك ، يتصنع حياته ويتسكع على حائط الزمن ، يمارس الكسل ، ويتبأ الطلم ، يربك الناس من تحب الهاب ويقول إنه يحاول أن يتنخل الإنسان ، غاماً كما فعل جطل رواية (الجسم) ، للكاتب الفرنسى « حفى بارويس » ، ويطل رواية (الفتيان) ، الفيلسوف الوجودى « سارتر » ، وجطل رواية (الغريب) للأديب العظيم « ألبر كلى » وكما فعل أيضاً أبطال (الهرج) ، و(لوتر) ، و(انظر وراءك فى الغضب) ، للكاتب الساعط « جون أوديون »

فهؤلاء جميعاً أبطال بلا بطولة ، غرباء ولا متمردون ، ومشكلتهم نابعة من صمم ذواتهم ، فهم يحسبون أنهم لا يقيمون حياة حقيقية ، وهم فى الوقت نفسه يرفضون حياة الزيف أو حياة الاستواء التى يبيهاها الآخرون ، فمتدحهم أن الحياة الدنيا بلا معنى ، وأن الحياة الأخرى .. هى الأخرى بلا معنى ، ولهذا يجد الواحد منهم منشقاً حل العالم وحل ذاته ، بل إن ذاته نفسها منقسمة إلى العليد من السموات ، وكل همه أن يحقق فى ذاته وحدة حية لكى يعيش حياة واحدة .

أما كيف يتم هذا التحقيق ؟

فهذا هو السؤال الذى يجب عليه « كولن ويلسون » بقوله ، إن الغريب لكى يخرج من غربته ، عليه أن يدرك أن الإنسان يتألف من : عقل ، ووجدان ، وجد ، وأن واجبه ليس إشباع كل عنصر من هذه العناصر على حدة ، بل إشباعها كلها مرة واحدة ، وذلك بتحقيق الوحدة الاتحادية بين هذه العناصر الثلاثة ، حيث ، وحيث فقط ، يستطيع الإنسان أن يوجد على الحقيقة ، وأن يتناطى الحياة بكلمة ، وعاطق الوجود بجميع كيانه ، وذلك فى اللحظات التى (تتوهج) فيها حواسه وعقله ووجدانه جميعاً ، فى نوع من الرؤية الصوفية أو الكشف الروحى ، يحس معها أن كل شئ لك (نشأ) ، وأنه قد اكتسب دلالة ومعناه ..

الإنسان ذو الثلاثة أبعاد :

هذه اللقطات (للتأدية) أو الأبدية التي تطو على مر الزمن ، وتشرف على هوى التواريخ ، هي التي تجد فيها الغريب خلاصة ، وهي التي يهوى أن يمسك بها إذا هي صيرت أمامه ، وأن يعيد خلقها إذا هي غابت عنه .

ويمثل لنا « كولر ويلسون » ثلاثة من مشاهير المفكرين أو (اللامتصدين) ، حاولوا أن يشككوا أنفسهم من داء الغربة بأن يحققوا هوانهم في عمل فني ، غير أن تحقيقهم لدوائهم لم يكن كاملاً ، أولهم « الكاتب الإنجليزي » ت . آي . لورانس ، الذي حاول أن يحقق ذاته عن طريق عقله محسوب ، فالتفت به الأمر إلى الانتحار العقل ، على حد تعبير « ويلسون » ، والآخر ، هو الرسام لوتولندي « فان جوخ » الذي حاول أن يشقى نفسه من مرسى الشعور بالاختراب ، فالتفت الزبد في وجدته فقط ، فكان مآله إلى الجنون ، والآخر ، هو راقص البالية الرومي « مجسكى » ، الذي حاول ذلك عن طريق جسده دون سواء ، فكان مصيره هو الموت .

فيؤلاً ، جيباً أنشعبوا منصوباً واحداً على حساب المتصيرين الآخرين ، فبدلاً من أن يتموا ضاهوا ، وبدلاً من أن يصيروا انجهاً صاحداً ارتدوا إلى الوراء ، حيث القوة والقوط ، أما الإنسان للكفيل ، أو الإنسان المشروح ، فهو الإنسان ذو الثلاثة أبعاد ، وليس الإنسان ذو البعد الواحد ، على حد تعبير الفيلسوف « هربرت ماركيز » ، أنهى الإنسان الذي يجمع بين فكر « لورانس » ، ووجدان « فان جوخ » ، وتحكم « مجسكى » في أعضاء جسده

هذه المادج الثلاثة هي التي تجلها في مسرحيات « جون أوزبورن » ، الثلاثة في مسرحية (المهرج) ، تجد أن بطلها « آرشي رايس » ، يمثل مسكياً فاشلاً ، يقوم بتمثيل بعض الأدوار الخزية ، بقصد إمتاع الناس ومؤانستهم ، وهو أخرج ما يكون إلى الإمتاع والمؤانسة ، يحبه فتاة في مثل حمر ابنته ، أو يوقها في حبه ، ويمثل على خشبة المسرح ما يؤدى نصلاً في واقع الحياة .

وحبيته ابنة رجل غنى ، وأعماله حلاق ، عنده من الذهب ما يزن « آرشي رايس » مضروباً في حشرة ، لهذا يتبع « آرشي رايس » أسرة الفتاة بالانفاق على مشروعه المسرحي الجديد ، الذي سيقتده من الإنفلاس ، والذي سيحقق انتصاه لجلماً متطع النظر

ويبدأ كل شيء وينتهي في ليلة واحدة ، في ليلة الافتتاح ، يموت أبوه وراء الكواليس ، وبأبيه غير موت ابنه في ساحة القتال ، وتزحل ابنته مع حبيبها خارج إنجلترا ، وتتغلغل عنه رجوعه ، كما تتغلغل عنه أسرة الفتاة ، وأنتها يقف وحده في مواجهة المليون والمئزر الحلال من كل شيء ، من المصير ومن للمتلين ، وحتى من الهالك ، ولكنه يتثبت بأدبه بدوره على الرغم من كل شيء ، يؤدبه حتى ولو لم يشهده أحد سواه .

وهكذا يضع « جون أوزبورن » مظهره في حجرة مربعة قلبية ، هي نفسها الحجرة التي يطأها القارئ ، وهي أيضاً التي يطأها للزلف نفسه ، ونحن لا ندرى هل نقف ضد « آرشي وايس » أم نقف إلى جانبه ؟ هل ملومه أم نشفق عليه ؟ هل هو مصيبة فكره وتصرفه ، أم هو ضحية التشكيل الاجتماعي ؟

وذلك هي الحياة التي تنشأ عن اضطراب القيم والحلال للعالم ، فإذا كان الكل واحداً ، والكل طاملاً ، فلا شيء . جم ، ولا شيء له قيمة أو جنى .

الحركة (البروتستانتية) في الأدب :

هذه هي المفكرة (المحررة) التي تلوح حولها مسرحية (للهرج) ، وهي نفسها المفكرة المحررة التي تلوح حولها مسرحية (لوثر) للمسرحية تحكي قصة إنسان في الحياة ، أو عود في المجتمع ، دون أن يكون هناك أي توازن بين الطرفين ، لأن هناك من التوازن ما يصل بالطرفين إلى حد الاستواء ، فالنواضع التمسبة التي تلوح « لوثر » إلى الأمام ، والقوى الاجتماعية التي تشد به إلى الخلف ، ليس بينها أي توازن ، حتى لا يدرى بالتفرج لصالح من ؟ لصالح « لوثر » أم لصالح « الكاثوليك » ؟ ذلك لأن « أوزبورن » يبدأ بتحليل نفسه لشعور « لوثر » بالذنب ، ولعلاقة « لوثر » بأبيه الذي يحبه ، وفمه التي ولدته ، ثم يمرض لكرته على الكنيسة ، وعلى رهبانية رجال الدين ، وتزوجته (براهية) هاربة من الدين ، وهجومه على (البابا) الذي يرى كيسة « لقفيس بطرس » من الرسوم التي يقرصها على إلغايا في روما ، ومن (صكوك الفهرال) التي يبيعها للمحاطين ، هذا فضلاً عن إعلائه احتجاجاته الخمسة والتمسح على بابيه الكنيسة في (عيد القسيس) ، وإحراقه (للرسوم البابوي) الذي يأمر بفصله من عمله في الكيسة .

والذي يميننا من هذا كله ، هو أن « جون أوزبورن » عندما يخرج ببطله « لوثر » إلى العالم

المخرجي ، عندما يبدأ الصراع الحقيقي بين القوى الحوالية والقوى البرانية ، بين القوى المدنية والقوى المخرجة . تكون المسرحية قد قاربت على الانتهاء ، وكأنما كان « جون أوزبورن » يعنى باختياره « مارتين لوثر » موضوعاً مسرحيته هذه ، أنه هو الآخر « مارتين لوثر » في المسرح ، وفي الأدب ، وفي الحياة ، فهو أيضاً يبحث على الأوضاع القديمة في كل شيء ، على الفساد في المذاهب السياسية والنظم الاحتجاجية ، على الجحود في أشكال الفن ومضامين الأدب ، على الانبهار في نسابه الصحافة ومناقشتها المبركان ، على وهاب الدنيا الذين لا يقلون سوءاً عن وهاب الدين ، وكأنما هذه المسرحية صرخة احتجاج على فساد الحياة في لندن ، مثل احتجاج « مارتين لوثر » على فساد الكنيسة في روما .

وإذا كان « مارتين لوثر » ، هو مؤسس الحركة الاحتجاجية (أو البروتستانتية) في الدين ، فإن « جون أوزبورن » هو أحد مؤسسي (البروتستانتية) في الأدب ..

وكما أن بطل مسرحية (المهرج) ، هو « لورانس » الذي فُضي عليه حكمه ، فإن بطل مسرحية (لوثر) ، هو « جوج » الذي يستجلب احتجاجاً كاملة لوجدانه ، غير أنه لا (المهرج) ولا (لوثر) أبغى في قوة التعبير ، وعنف التشخيص ، وحلقة الدلالة من مسرحية (انظر وراءك في غضب) ، التي حملت في أنشائها بلور الحركة الماسطة التي وضع « جون أوزبورن » فيها كل إمكاناته الفنية ، وكل ما أراد أن يقوله .

ولا شك أن التوقيت الزمني كانت له أهميته الكبرى في إيجاد هذه المسرحية ، فرد مجاحها كما يقول الناقد النرامى « جون رسل تيلور » ، يمكن في التوقيت الزمني أكثر مما يمكن في القيمة الفنية ، ذلك لأن الغضب أو السخط ، كان هو النغمة السائدة بين الشباب البريطانى في ذلك الحين ، فعام ١٩٥٦ كما قلنا ، هو عام الملوان الثلاثي حل مصر ، وهو عام الثورة في المجر ، وهو عام الكساد الاقتصادي في إنجلترا ، وهو عام الحرج السياسي مع الولايات المتحدة ، فضلاً عن أنه العام الذي تم فيه إعلان فشل اشتراكية دولة الرقاعية في بريطانيا المعاصرة ، فشلها في تحقيق المساواة الحقيقية وحل كافة المشكلات الاجتماعية

إذا أضفنا إلى ذلك ، تبلور ظهور الطبقة الجديدة التي تسمى (بالميلويوكراسي) ، أي الطبقة المتميزة عن جدارة ومستحق ، وهي طبقة الأذكيا المهتمين من أبناء الطبقة العاملة (والبورجوازية) الصخرة ، الذين استطاعوا أن يرتقوا السلم الاجتماعي بفضل ما أصابوه من تسليح ، ووفرة لهم الثروة في إحدى جملعات الأنظمة للسيا بالطلوب الأحمر ، ونظراً لما يتصورون

به من ذكاء حقرن بالكفاح ، أصبحوا يشكلون صورة البطل القاضى ، أو البطل الملقب بـ طبقتي : الطبقة الفقيرة الممعة التي انخر منها ، والطبقة البعيدة المتميزة التي أصبح تعليمه يؤهلها للتأهله إليها ، والانسول فيها ، والنتيجة هي احتقارهم لفتح الطبقتين معاً ، فهو يحتقر طبقته الأولى لفقرها ووضاعة شأها ، كما يحتقر الطبقة البعيدة لأنه يظهر في وسطها ، كما يظهر محدثو النعمة بين البلاء ، أو كما يظهر الفقراء وسط أبناء اللوات .

هذه الطبقة البعيدة :

وهكذا نجد أن المسرح الإنجليزي المعاصر ، لا يتصف بالنظرة العلمية الاجتماعية فحسب ، بل تتل من كذلك سائر الفنون ، ولكن هل نستج من هذا أن «جون أوزبورن» ، «ويلا ديلا» ، «وهارولد بنت» ، «لورنولد ويسكر» وغيرهم من الأدباء القاضيين يحضرون الفن أو يضطرونه لمرء ؟ لو أنهم يقولون من قيمة الفكر الثقافي والحائى الخيال ؟ كلا بطبيعة الحال ، وإنما هم يريدون من الفن عامة مواقف المسرحى بنوع خاص ، أن يعالج كل ما هو محسوس وملسوس ، وأنه يعكس التجربة المعاصرة ، وعلى ذلك فهم يتأصرون الفن الذى ينشغل بعوالم السحر والخيال ، والغموض والإكارة ، يتأصرون ضد الصلابة ، ومن ثم فهم يميزون بين الفنان الحق ، والفنان الزائف ، وعندهم أن الفنان الأول ، هو من يستكشف الموقف المعاصر ، ويستكشف جوانبه ، ويستجلى وجهه ، وهم يرون أن الفنان المعاصر ، لا يستطيع أن يكون أميناً على واقع الحسى ، إلا إذا أتبع له أن يدرس مواقف الطبقة العاملة من الحياة ، دون أن يحتار بالضرورة ، لأن الفنان الإنجليزي المعاصر بدأ يفت زحمة العملية والاجتماعية ، فلا يبتنى أن يتنكر للفن أو لواقع الخيال .

على أن دراسته لطروف الطبقة العاملة ومواقفها ، لا تسمى مطلقاً تعجيد هذه الطبقة والإشادة بها ، باعتبارها أذرف الطبقات الاجتماعية جميعاً ، ولكن لأن مواقف هذه الطبقة ، أصبحت تبرز خلال التاريخ من موقف قطاع عرض من المجتمع ، يفوق في اتساعه قطاع الطبقة العاملة وحده .

ويبدو أن أدب هؤلاء الكتاب جميعاً ، ممن يسوقون أنفسهم بالجيل القاضى أو المساط ، كان نتيجة للثورة الاجتماعية ، التي ولدت بمولد دولة الرفاهية ، على حد تعبير الناقد الإنجليزي المعروف «ستيم سيندر» ، ويضيف «سيندر» أنه يبدو أن «جون

أوزبورن ، ، وأورفولد ويسكر ، يظنون إرادة الثورة الاجتماعية ، في حين أن كنجزلى أميس ، وجون وين ، يمكنان التغير لدى طرأ على النظام التعليمي .

ويقول « متين سينتر » في هذا المعنى : « إن اهتمام الأدباء الإنجليزي الشباب بتأدية التغير الاجتماعي في أعمالهم الأدبية ، الذي يتزايد منذ الحرب العالمية الثانية يقوق اهتمامهم بإجراء التجديدات في هذه الأعمال ، وإن الأجيال الإنجليزي الواحد بمشكلات الطبقة العاملة في يومنا الحاضر ، يشعرون برسوخ اهتمامهم في المادة الأدبية التي أسمرعها ما طرأ على المجتمع من تغير ، ولهذا فهم لا يشغلون بلهم بالشكل الأدبي . وكما امتلئت أصولهم ومادتهم الأدبية إلى جلدوز (بروتيتارية) ، قل ليما يبدو اهتمامهم بالشكل »

والواقع أن ثورة الغضب أو الأدب الغاضب ، لم تظهر إلى الوجود إلا عندما اكتسحت مسرحية « جون أوزبورن » الدوافع الأدبية بتجاذح مروع في عام ١٩٥٦ ، وحلما نوه الناقد الدوامي « كيبث تيتان » بقيمة هذا العمل المسرحي ، ولدت إليه الأنظار ، دكرآ أن هذه المسرحية (انظر وراك في غضب) ، إن هي إلا تصوير لأزمة الشباب ، بعد الحرب العالمية الثانية ، الأمر الذي أفرى الصحافة بالبحث عن أمثال « جون أوزبورن » ، مما يشتركون معه في ظاهرة الغضب .

وفي هذا الوقت بالذات ، أصدر « كولن ويلسون » كتابه (اللامتنى) ، الذي سفت صدوره دعابة سرت بين الناس سريان النار في الفشم ، وعلى الرغم من أن كتاب (اللامتنى) ، لا يتضمن أفكاراً ثورية أو جديدة ، فقد نفت الأنظار إليه بصورة مفعلة ، بسبب ما عرف عن صاحبه من أنه بدأ حياته بمصل الأطباق ، وأنه كان يعيش في خيمة ضريها في الغلاء ، وبسبب معالجة هذا الكتاب للمثالة بين المجتمع وبين ذكاء الفرد الخلاق . ولما زاد من رسوخ فكرة الشباب الغاضب في أذهان عامة الناس ، أن الروايات الإنجليزية الشاب « كنجزلى أميس » ، أصدر في تلك الفترة رواية (جيم المحظوظ) التي تتصور حوادثها حول بطل اسمه « جيم ديكسون » ، واختلط الأمر على الناس فلم يميزوا بين - جيمس بورتر - بطل مسرحية (انظر وراك في غضب) ، التي تتميز من وجهة نظر مؤلفها ، وبين بطل رواية (جيم المحظوظ) ، التي لا تتميز من وجهة نظر مؤلفها ، بل إن الأمر اختلط على القارئ ، فراح يقرن بين الكتاب وبين الأبطال ، كما لو كان الكتاب هم الأبطال ، والأبطال هم الكتاب

هجوم الشباب المعاصر:

وعلى الرغم من أن هذه المسرحية (انظر وراك في غضب) ، هي التي وقعت أسهم صاحبها «جون أوزبورن» في جريدة الأدب المسرحي ، وحصلت منه حتى رائدة للمسرحية الحديثة ، وصاحب ثورة في تاريخ المسرح الإنجليزي ، بل وجعلت العالم الأدبي يلتفت في شيء دهول إلى المتغيرات التي يقذف بها بطله المسرحي «جيمي بوتر» في وجه المجتمع الإنجليزي المتحفظ ، فضلاً عما أكدته من ظاهرة وجود حركة أدبية تسم بالنصب ، وتتميز بالسخط ، بتزعّمها «جون أوزبورن» ، ويسمى إليها «أربولد ويسكر» و«لورولد بنر» و«شيللا ديلاي» في المسرح ، «وجون ويس» و«كنجزل أليس» و«دوريس لسنج» في الرواية ، و«كولن وبلسون» و«ألان سيليو» و«ريشارد هوجارت» في النقد العام ، ثم «إلياب لاركين» في الشعر ، على الرغم من هذا كله ، فإن المسرحية في بنائها الفني ، لا تكاد تخرج من النمط التقليدي للمسرح الواقعي ، ولا تكاد تغفل من محافظة أدبية ظاهرة ، وهذا معناه أن المضمون وليس الشكل ، هو الذي أكسب هذه للمسرحية كل هذه الصفات ، وخرج بها عن نطاق المسرح التقليدي .

والواقع أن المسرحية لا تعتمد على بنائها الفني ، الذي هو فعلاً بناء تقليدي ، بقدر ما تعتمد على مدى اختلافها عن كل ما سبقها من مسرحيات ، وعلى مدى الانفعال والصدق الفني الذي يجريها ، وعلى لغة الكلام الملمد التي تستخدمها ، وعلى شخصية البطل التي استطاعت أن تعكس هوم الإنسان المعاصر في لحظة من لحظات انعطافه الدلالي للفرع |

فبطل المسرحية «جيمي بوتر» كما وضعه أحد النقاد ، شاب لا يتكلم بل يصرخ ، وهو ماضطرب أبلغ السخط ، يقذف بصراخه سخطه للوجهة على كل شيء ، على الأدب والمجتمع والحياة ، وعنده هي أنه يشعر شعوراً دائماً بالمرارة الاجتماعية التي ترجع إلى أصله الضيق يوصاعه وضعه الطبقي ، ومع ذلك فهو يستمد قوته من مواطن ضعفه ، ويصيح الهجعة من آبار بؤسه وحرمانه . وهو متفرد في الجامعة على الرغم من اشتغاله بعد تخرجه ببيع الحلوى في أحد الأكشاك ، ولذلك يراه شديد الغرور بطله وثقافته ، لا يقرأ سوى كتب التراث ، ولا يستمع إلا لموسيقى الحاز ، ولا يطالع إلا صحف الأحد .

وهو يعيش في مسكن حفر فوق سطح أحد المنازل ، بأحد الأحياء الكثية ، ويكسب عيشه من بيع الحلوى في كشك صغير في سوق للدينة ، وبها بين مسكنه وعمله راه دائم السخط والشكوى ، لها الطابع المالب على كل ما يصلو عنه من كلام ، على أن الذي يضاعف من محنته ، ويزيد من أزمته ، وعمله ساحتاً باستمرار ، هو رواجه من فتاة تنتمي إلى طبقة أعلى من طبقة في مكانها الاجتماعي ، هي الطبقة (البورجوازية) ، ويصعب جيبى بورتر كل غضبه على هذه الزوجة .. في مناسبة وفي غير مناسبة ، لا لأنها تعايه أو تستهيه ، ولكن لأن أهلها عارضوا مجرد تفكيره في الزواج بها - فضلاً إحصاءه الحاد بالنقص الطبق والقصور الاجتماعي ، لهذا كان من الطبيعي ألا يشتمل حديثه المصائب في طول المسرحية وعرضها على شيء ، غير استنزاه الفصل بكافة القيم (البورجوازية)

فصل الوحوش البشرية :

فهنا مسرحية ساخطة حقاً ، غاضبة على طول الخط ، تنور حوادثها في مسكن جيبى بورتر ، هذا ، الذي يشكل من غرفة في بيت من فلطراز (الفيكتورى) ، لم يعد مرهوباً في وجوده في عصر اللثة (الزايث) .

الوقت مساء ربيع حائل بالسحب والظلال ، في يوم من أيام الأحاد ، يرى جيبى بورتر ، ذلك الإنسان العجيب ، الذي يجمع بين طيبة الصديق ، وقساوة قاطع الطريق ، أهم ما يمتاز به فضله للفتوة وشراسته في تناول الطعام ، فالأكل والحسن هما القيتان الرئيستان في حياة جيبى بورتر ، حتى لقد قال له صديقه «كليف» في ذلك اليوم : «إنك تشبه هؤلاء المصابين بالليل الجنسي ، وأنت إنسان لا يملك غير الأكل ...» . «وجيبى» لا يحد في ذلك ما يبغ ، «أوه . نعم .. نعم .. أحب أن أأكل» كما أحب أن أعبأ ، فهل هناك مانع ؟ ..

أما «كليف» هذا فهو صديق جيبى وشريكه في كل شيء . في مسكنه ومبله ، في أكله وشرايه ، في قرطه وغلبه ، وشريكه أيضاً في روجه ، حتى لقد قال له «جيبى» ذات مرة . «إنكما تبدوان في غاية البلاء والعبط ، ولما ب كل منكما يسيل على الآخر لم لا تنجبان معاً إلى السرير وينتهي الأمر ؟» .

و«كليف» في مثل عمر «جيبى» ٢٥ سنة ، من النوع الملائم للحامل إلى درجة البلاء

والفقر ، تطوء كثافة الحزن الصموت ، حزن أولئك الكادحين الذين شيوا على إعالة أنفسهم لأنهم لم يملأوا أنا بهم ، ولا قرماً يملأ ولومهم بعيد ، حتى التي يصنقها - جيبي يورتر . « لا أظن أن عندي من الشجاعة ما يكفي لكي أعيش معتدلاً على نفسي مرة أخرى ، مهما كانت الأحوال ، فأنا بطبعي عظم جداً ، ثم أنا إنسان ناهج جداً في واقع الأمر . ويظهر أنني سأكون في حال أسوأ مما أنا فيه ، لو عشت معتدلاً على نفسي قط . »

ومع ذلك فهي يعيش حياة شبه إنسانية - يكران بأيديهما - ويتناقلان بعضلاهما . ويغيبان الوقت في « بوهيمية » أو « بيسية » لا تنتهي . وكثيراً ما كانت تقول لها « أليسوا » : « احترسوا من السماء ، إنكما تجملان للكلان يبدو كل يوم وكأنه حلقة حيوان . »

« أليسوا » هذه هي زوجة « جيبي » ، عمرها هي الأخرى ٢٥ سنة . وقعت في غرام فضلاته . وأحببت فيه قواء اليدوية - فضحت بأمرتها (البورجوازية) وهرت معه على ظهر دراجة لتعيش في هذا القفص ، قصص الوحوش البشرية ، غير أن وصمة (البورجوازية) تظل عالقة بها ، لذا يجرمن « جيبي » على إهانتها وتحقيرها ، فهي في نظره « كالنمس » (التذكاري) الذي يمثل التحفظ والبهود ، وأنموها ، يمثل « الصاعقة » أو « صاعيا » ، وإن انتهى به الأمر إلى كرمي الوزارة ، « ولها » امرأة غريبة تذكرك بإحدى نساء الرومان للدهلات اللواتي يجاورن منتصف العمر « أما أبوها » فوجوده كعلمه ، شأنه شأن أي رب أسرة (بورجوازي) ، فهو « عجوز مسكين » ، ليس إلا واحداً من تلك الليات المتسطة المختلفة من مناهات العهد (الإدهولري) ، والتي تأتي أن تختم لها ما توفقت الشمس من الشروق ... »

والحقيقة أن « جيبي » يورتر ليس مسخلاً على زوجته بمقدار ما هو مسخط على طبقها ، وهو عندما تزوجها - تزوج فيها الطبقة - وعندما يحترها - يحتر فيها الطبقة . وعندما يسخط عليها - فهو شخصها يسخط على الطبقة (البورجوازية) . حتى عندما زارتها صديقته « هيلينا » ، ورائت مدى المذام الذي تعيش فيه ، فحرضتها على الثورة . وحل ترك هذا الوحش الآدمي ، كان كل هم « جيبي » أن يحطم في شخص « هيلينا » كافة القيم (البورجوازية) ، « وأن يديب قناع الحق الذي تضح على وجهها ، فأوقعتها في حب ، واستبدلها بزوجة ، التي عادت فجأة لتجدها بين أعضائه ، فلم تعرف كيف تخرج من الورطة . وما كان من « جيبي » إلا أن انتهزها فرصة ليصرخ في وجهها : « لا تحاول أن تخلسي نفسك

بمسألة الحب ، فذلك لا يستطيع أن تقع فيه دون أن تطلع عليها بالأحوال ، إنه يستغرق
المضلات والأحشاء جسيماً ، وإذا كنت لا تتعلم فكرة تلوث روحك الطاهرة ، صغيرك
أن تتخطى عن فكرة الحياة كلها ، وتحول إلى قلبية ، لأنك لن تستطيع أن تعيش الحياة ،
كما يعيشها سائر الأحياء ، فلما هذه الدنيا ، أو الآخرة ؟

وهنا لا نملك ، أليس ، ألم صرخة « جيمى » فى وجه « هيلينا » ، إلا أن تتنازل عن
قضيته المأسرة ، وأن تعود إليه كما يعود السجائب إلى اللدب ، ليعيشا معاً ، ويأكلان انشهد
والبتش ، لهاهى تصارحه بقولها - « لقد كنت عطفة .. أنا لا أريد أن أكون محبوبة ،
ولا أريد أن أكون قلبية ، أريد أن أكون قضية خامرة ، أريد أن أكون ناهية وبلا قضية
ألا تنهني ؟ لقد ذهب ، لقد ذهب .. هذا الكائن الآدمي الذى لا حول له فى أحشائى ،
والذى كنت أظن أنه ما من أحد يستطيع أن يتزعمه منى .. ولكن ألا ترى ؟ لقد أصبحت
فى الوحل ، منكبة على وجهى أنمرخ فيه .. أوه ، يا إلهى .. »

وأشيراً عندما يشعر « جيمى بورتر » بما جت يده ، يصاب بقتل حرة ، كأنها الصلصة
الكهربية ، التى تعامله دون أن تصرعه ، فيمد يديه ، ويرفع روجت المهارة من عند قلبه ،
يرفضها إلى صدره مغملاً إليها أن تكب من البكاء ، وإعاده إياها عناية روجية هادئة
وهائلة ، فوق صلصة جديدة من نهر الحياة ..

إله صبر مجنون :

تلك هى خطوط العرس فى هذه المسرحية . (انظر ورامك فى غضب) ، وهى كما قلنا
ورأينا مسرحية صاعدة فى كل شئ . فى أحداثها ومواقفها ، فى موضوعها وأشخاصها ، فى
لحنها وحوارها ، وحتى فى ألفاظها المفضى ، التى يصطك بعضها ببعض ، وكأنها مقطوعة
موسيقية رديئة الإيقاع .

والقارئ هنا ، واقع فى ذات الحيرة التى وقع فيها أبطال مسرحيق (المهرج) و(لوتر) ،
فهو لا يدرك وراء من يقف ؟ ولا يعرف أى الطريقين يختار ؟ غاية ما يعمل أن يسخط هو
الآخر ، وأن يكون من الساعطين .

وهى نفسها الحيرة التى وقع فيها المؤلف ودخلت إلى السخط ، السخط - الذى دفعه إلى أن
يقول فى ليلة العرس الأول لمسرحيته هذه : (انظر ورامك فى غضب) ، عندما صعد إلى

المرح بلا على طلب الجمهور . « ليس عندى شيء جديد أقوله ، وكل ماقلته فى هذه المسرحية ، هو أنقى لا أستطيع أن أتلمت حول دون أن أصرخ الكثير من الحجارة : وبالهامى حجارة غضة . مريرة ، إن صغرنا مجنون ، نحن نميش فى رمان لا مكان فيه لصدى الحكمة ، ولا لصوت الضمير .. »

وهو ذاته السخط الذى أدى به إلى مغادرة إنجلترا ، والذهاب إلى فرنسا ، وإرسال خطاب (العمة المشهور) ، الذى تحدثت عنه صحف أوروبا وأمريكا كلها ، فى هذا الخطاب لى « جون أوزبورن » إنجلترا . ولدى الشعب الإنجليزي . ولدى رجال الدين وحاضرة البسة وأعضاء مجلس العموم ، هؤلاء جميعاً فى رأيه خوة يستحقون الإعدام . لأنهم بولوا شرف بلاده ولظنوه بالأعذار . ولأنهم قادوا الأسد الضعيف الأعمى إلى الهاوية والسمار . وعما قريب إلى الاحتفاء من عبء الوجود . وبعد أن كانت بريطانيا هى الإمبراطورية التى لا تليق الشمس من أملاكها ، تصبح هى نفسها وراء الشمس .

وهذا ما صرحت به جيسى بورتز بقوله وهو غاصب . « إنا نأخذ طريقة ظهور طماننا من باريس ، كما نأخذ سياستنا من موسكو ، أما الأخلاق فنصلها من بورسعيد » وهو ما صرحت به أيضاً بقوله فى إنجلترا ، وقد خدمت مستعمرة أمريكية بشكل أو بآخر : « إن من أكبر دواعى الضيق أن نميش فى العصر الأمريكى ، ما لم تكن أمريكياً بالطبع ، لا بل إن الاستعمار الأمريكى يقتحم على الإنجليز علاقتهم ويبتك أراضهم ، ولعل كل أطفالنا سيكونون أمريكيين » .

بل ربما كان الأمر أخطر من هذا ، لها هو «جس جندن» يتحدث عما أنماه بالأمريكانية الراضية ، ومدى تأثيرها على الثقافة الإنجليزية ، فيقول « إن أثر (الأمريكانية) فى هذه الثقافة كبير للغاية ، وإنه أصبح يشتمل على عناصر من «هوليوود» ، و«موسيقى روك أند رول» ، فـ«شخصيات» «كـجـبـل أنيس» مثلاً متأثرة ببعض الأفلام السبائية التى تنسجها «هوليوود» ، وبعض الحقائق الطبيعية ذات الطابع البوليسى ، بل إن هذه الشخصيات ، تقلد فى الغالب طريقة اللبس «مـمـفرى بوجارت» فى الكلام !

ويضيف «جيس جندن» إلى أعمال الكاتب الروالى «جون وين» «معصية كلاك» بالإشارات الدالة على استزاج الثقافة الشعبية الأمريكية بالحياة البريطانية ، ومعنى هذا أن

الرواية الإنجليزية المعاصرة ، تتضمن ظروفاً كبيراً من الضغوط الأمريكية ، مما يقلل من صبغتها
البريطانية التقليدية ..

أجل . لقد جاء الوقت الذي تسود فيه المجازاة ثقافتها أيضاً من أمريكا !

السخط وحده لا يكفي :

وبعد ، فهذا هو الأديب المناصب « جون أوبرون » ، وثقل هي مسرحيته الغاصبة
(انظر وراءك في غضب) ، وهذا كله مشروع وجاز ، مشروع أن يسخط « جون أوبرون »
على كل شيء في بلاده ، على الطبقة (للبرسوارية) ، وعلى السياسة الإنجليزية ، وعلى النظم
الاقتصادية ، وعلى الحياة الاجتماعية ، وعلى الأمريكية الزائفة ، وعلى كافة مظاهر الحياة في
المجترات . ولكن ليس حازماً أن يقف عند مرحلة السخط ، وأن ينحلي عن جسد بلاده
المرضى ..

صحيح أن سخطه له بواعث ودواعي ، وصحيح أن سخطه تعبير صادق وانفعال
حقيق ، ولكن السخط وحده لا يكفي ، فالسخط انفعال ، مجرد انفعال ، والانفعال
لا يصبح موقفاً أو ملجأ ، حق يُعنى ويُمنطق ويصبح لجاجاً حاداً ، تماماً كما في حالة الحرية
والمسئولية ، فلا يكفي الإنسان أن يصرخ بأعلى صوته « يسقط العالم » حتى يكون حراً ، بل
لا بد له من أن يكفل عياله بقوله « أنا أبهى أفضل مما هو الآن » حيث ، وحيث فقط ، يكون
حراً ، فالحرية لمحبتها المسئولية ، ومقدر ما يكون الإنسان مسئولاً يكون حراً .

وهكذا لا يكفي « جون أوبرون » أن يقول عبارته الشهيرة « أنظر وراءك في غضب » بل
لا بد له ، لكي يكون حراً ، أن يكفل عياله بقوله : « انظر أمامك في أمل .. وفي إشراق » .
وفي حب .

المرحلة الثالثة عشرة

«كولين ويلسون»

اللامتسكى ... إنسان هذا العصر

«إن العالم اليومى يحرق منه مثل عبد وقيق خلف
حرية كائن متحرر ، وعلى الإنسان أن يتعلم كيف
يقطع الجبل ، ويسمح للعقل أن يثبت مكانه ،
وأن يغزو وأعباً قنارته بلجبال والصخور .
«كولين ويلسون»

الطفل في أزمة :

أجل ، تلك هى المرحلة التى أطلقها في بريطانيا فيلسوف شاب في الثلاثين والعشرين من
عمره ، يسمى «كولين ويلسون» ، الذى أودعها كتابه الذى سماه (الغريب)
أو (اللامتسكى) والذى وصفه بأنه (دراسة تحليلية لأعراض البشر النفسية في القرن
العشرين) .

وما أن أطلق «كولين ويلسون» هذه المرحلة في بريطانيا ، حتى تردد صداها في أمريكا
والقارة الأوربية ، وأصبح اسمه على كل لسان يتم بفضايل الفكر والثقافة بعد أن كان نكرة
لا يذكره أحد ، وقد تحمس له بعض النقاد المعروفين في إنجلترا ، مثل «سيريل كونولى» ،
«وايدين ستويل» ، «فيليب تويني» ، فاعتبروه على صغر سنه كاتباً من الطراز الأول ، بل
لقد ذهب «فيليب تويني» إلى أن كتابه هذا (أصناف إضافة حقيقية إلى فهمنا لأشد مشكلاتنا
عمقاً وأكثرها تعقيداً) .

وأكثر من هذا ، لقد اعتبره شباب الأدب الإنجليزى في الخمسينيات ، وهو الشباب الذى
أطلقت عليه الصحافة الأدبية اسم (الشباب المتناصب) أو (الجيل المتناصب) والذى يسمى

إليه كل من «جون أوزبورن» ، «أرنولد ويسكر» ، «هارولد منتر» ، «وشيل ديلان» ، «وجون وين» ، «كجسلى أميس» ، «دوريس لسنج» ، «والان سيليتو» ، هؤلاء اعتبروا «كولين ويسون» بمثابة فيلسوف هذا الجيل ، وأول من أرمى دعائم هذه المدرسة ، بإصداره هذا الكتاب الذى جعل منه «كولين ويسون» رمزاً له من وجهة نظر الجيل من المفكرين الإنجليز الشباب

ذلك أن كتاب «الغريب» أو «اللامتنى» كما يقوله الناقد «كارل بود» ، أحد المشايخ لأدب الخمسينات ، يبرز صورة للمفكر الإنجليزى الشاب الذى يعيش فى وحدة موحدة ، ويشعر بالحرارة الاجتماعية ، وبعثاً يحاول الخروج من مرض القربة أو الالامتناء ..

ولكن كتاب «كولين ويسون» فى الواقع ، أعمق من هذا بكثير ، إنه بمثابة الصرخة التى مبيت إلى حق الأزمنة التى يعانيتها العقل الأوربي للعاصر ، ذلك العقل الذى شهد منذ أواخر القرن التاسع عشر ، ولا يزال يشهد حتى وقتنا الحاضر ، ظواهر لا يمكن أن توصف إلا بأنها أزمة ، ولم تكن مصادفة ، بل كان مما يحدث على التساؤل ، أن أصبحت يتابع الفكر القسطنطينى ، من آراء «برجسون» ، ونيتشة ، وكروتش ، وشينجلر ، وولف جيمس ، وكلها آراء تشيد بقوة أخرى غير العقل الاستدلالي ، أولئك النج الطمى ، وتنادى بمبادئ الجدس أو الإرادة أو الوثنية الحيوية أو النجاط العمل ، حتى أصبح دحاة العقل أقلية صميفة خافتة الصوت تدافع من مبادئها بحجبل واستحياء .

ولم يقتصر هذا على مجال الفكر الفلسفى أو الفكر النظرى الخالص ، بل تعداه إلى علم النفس والسيكولوجيا الحديثة ، فذهب «فرويد» وتلميذه «أدلى» و«ويج» ، وسائر علماء المدرسة التحليلية إلى إطلاق صهامهم على قلعة العقل ، والاحتماء بفيضان «اللاوعى» أو «اللاشعور» ، باعتبارها الأوعية التى تحفظ بالتجارب والذكريات والأحلام ، وتكون عتلاً مظلماً محتلاً لا يدرك إلا من خلال رموزه ، ولا يتعد إلى العقل الواسى ، وإن كان هو أساس تفسير الكثير مما ينور فى مجال الوعى .

وقد عمالات الأدب والفن ، اتحدت الرواية والدراما والمسقى والفن التشيكل نفس الانعجام ، حيث تحقت صوت العقل والوعى ، ولتخلق للترابط للعطق ، وللقالب المحدد ، وحلت للانطاعات السريعة المباشرة ، والصورات الوجدانية الحادة ، وأصبح الفن بدوره

يحاطب القوي (اللاواعية) في الإنسان ، والأدب كأنما يفرس في الأحاليق للحقيقة للذات البشرية .

والذي يعني من هذا كله ، هو أن هذه الظواهر جميعاً ما كان لها أن تجتمع في نوزت رمى واحد ، إلا لتشير إلى منلول واحد ، وتمبر عن أزمة واحدة ، هي أزمة العقل ، أو الأزمة التي يمر بها العقل .

صحيح ، إن العقل ذاته هو الذي شخص هذه الأزمة ، وهو الذي توصل إلى تحديد ملامحها وظواهرها ودلائلها العامة ، وصحيح إن تحليل العقل لذاته ، وغرده على نفسه ، هو تأكيد لموظمة العقل ، ولغشيق لدوره الإيجابي ، ولكن الصحيح أيضاً أن هذه جميعاً ظواهر تشير إلى عتة العقل في مواجهة تحليلات العصر .

أعراض الإنسانية المعاصرة :

ومن ها كان وصف «كولين ويلسون» لكتابه بأنه بحث في كنه مرض الإنسانية في منتصف القرن العشرين ، فهو إذن يفرس أن الإنسانية مريضة في هذا العصر ، ويحاول أن يشخص الداء الذي تعانيه الإنسانية ، وفي الوقت ذاته ، يحاول أن يصف الدواء الذي يشل الإنسانية من هذا الداء ، أما هذا الداء ، فهو ما يسميه «كولين ويلسون» بمرض القرية أو (اللائتواء) ، فعند فليرسنا الداء أن مشكلة اللامتى تبدو لأول وهلة مشكلة اجتماعية ، ذلك لأن من صقلت اللامتى ، أنه لا يتوافق مع المجتمع الذي يعيش فيه ، لكن مشكلة اللامتى في حقيقتها ليست مجرد مشكلة اجتماعية ، وإنما هي مشكلة روحية أو (ميتافيزيقية) .

لن هو اللامتى ؟

هو الشخص الذي يرى الإنسان على حقيقته ، تلك الحقيقة التي تحجبها عن العين ، طبيعة الحياة في المجتمع الحديث ، ولأنه ينشد الحقيقة وحدها ، ولا يقبل غيرها ، راه باستمرار في حالة تمرد على المجتمع ، وكأنما هو يعيش خارج لا داخل هذا المجتمع ، وس ثم فهو في حالة دائمة من الامتيطان ، يستطن ذاته ، ويطل عليها من الداخل ،

لكي يراها على حقيقتها السائرة ، ويعرك التزاع الناشب فيها بين ما هو حيوان صرف ، وما هو إنسان خالص .

« لا أملك شيئاً ، ولا أستحق شيئاً ، وبالرغم من ذلك أشعر بالحاجة إلى تعويض » هذا هو اللامتنى عندما يعيش في أغوار ذاته ، فلا يكاد يجد فيها شيئاً ، وعند ما يفشل في خارج ذاته ، لا يكاد يجد فيها شيئاً كذلك ، « أما البحث الفلسفي فإنه يلوح عديم المعنى ، لا شيء يمكن اختياره ، ولا شيء يمكن اختياره ، وأما الحقيقة فيا ترى ماذا يعنون بها .. »

وتتعلق أفكار اللامتنى بصورة غامضة من حب قديم ، وما كان يحيط به من ملاد عاطفية ، إلى التكبر في حقيقة الموت . . . الموت .. إنه أهم الأفكار على الإطلاق . ثم يعود إلى مشاطة اليومية « يجب أن أكسب مالا » وقبأة يرى عموماً متسكاً حل الحدار ، إنه ضيقت من الفرة المجلورة لدى إحدى الأسر ، ويقف حل الفراش في غرفة الوحيدة يراقب الفرة المجلورة : « إنني أنظر وأرى . الفرة المجلورة تدعوني إلى حربها .. »

وهكذا لا يكاد اللامتنى يخرج من أغوار ذاته ، ليستشرف العالم من حوله ، حتى يكون حاله هو الحياة الدائرة في الفرة المجلورة ، التي يراقبها من قتب في الحدار ، والتي وصعها الشاعر « كيش » ، فيا كتبه إلى الشاعر « براون » ، قبل وفاته بعام واحد : « إنني أشعر وكأنني ميت منذ زمن ، وإنما أعيش الآن حياة ما بعد الموت . »

الرؤية أكثر من اللازم :

لقد يمكننا أن نصف اللامتنى ، بأنه الشخص الذي يعيش في انحصام مع ذاته ، ومع العالم من حوله ، فهو يرى أن العالم الذي يعيش فيه ، ويعيش فيه الناس ، عالم غير حقيق ، وهو في ذات الوقت ، لا يرى في الوجود سوى القوصى التي تتعاملها العقلة (البورجوازية) ، « ولأنه يرى أن القوصى هي حقيقة العالم ، نراه لا يهتم إلا بها ، ولا يتحدث إلا عنها ، ولا ينظر إليها إلا بعين اليأس والتشاؤم ، اسمه يقول .

« ورايت نفسي حل الرصيف مرة ثانية ، لا أشعر بالطمأنينة التي كنت أمنى نفسي بها ، وإنما أنس بالضطراب وارتيك ، كنت وكأنني لا أرى الأشياء على حقيقتها ، كنت ، أرى أكثر من اللازم ، وأحس أكثر من اللازم .. »

وليُجندنا هنا أن نتجه بأنه شخص مريض وقهر موسى ، لأنه سرعان ما يدلغ عن نفسه قائلا : «إننا جميعاً مرضى ، يعيش في حضارة مريضة ، والفرق بيني وبينكم أنكم تجهلون هذه الحقيقة المرة ، على حين أعرف أنا أني مريض ، ولدي من الشجاعة ما يحللي أولجه حقيقة مرضي » .

وهكذا نجد أن الالتمس أن لا يستطيع الحياة في عالم (البورجوازية) ، ذلك العالم السهل للريح ، ولا يستطيع في ذات الوقت ، قول ما يراه ويلمسه في الواقع ، فهو يرى أكثر وأعمق من اللازم « وأن ما يراه لا يملو القوصى ، (غاليليو جاليلى) ، يرى العالم مكاناً منظماً تنظيمًا جوهريًا ، وإن وجدت فيه بعض عناصر القلق وعدم الارتياح ، إلا أن اشتغال (البورجوازية) بمشكلات حياته اليومية ، يحبس مصطرًا إلى تجاهل هذه العناصر ، أما الالتمس ، فإنه لا يرى العالم معقولاً أو منظماً ، وحين يهدف بمعاينه القوصية في وجهه هذا العالم ، لا ذلك إلا لأنه يحس بشعور يمتدح على الكتابة ، شعور بأن الحقيقة ينبغي أن تقال على الرغم من كل شيء ، وإلا فلن يكون الإصلاح ممكناً ، بل إن هذه الحقيقة ينبغي أن تقال حتى إذا لم يكن هناك أمل في الإصلاح إن الالتمس كما يقول «كولين ويلسون» : «إنسان استيقظ على القوصى ، ولم يجد شيئاً يطمحه إلى القول بأن القوصى إيجابية بالنسبة إلى الحياة ، له تكون القوصى هي جرلومة الحياة ، كما أن اليضة هي قوصى الطائر ، إلا أن الحقيقة برغم ذلك ينبغي أن تقال ، والقوصى يجب أن تؤلج .

ولكن من ذا الذى سيتول الحقيقة ، ومن ذا الذى سيواجه القوصى ؟ هل هو ، (اليوجى ألوانتيس) ، أم القوميسار أو الثائر .

إنه عند «كولين ويلسون» كما عند للكاتب الهجرى «أرثر كويسلر» صاحب كتاب (اليوجى والقوميسار) ، إنه لا القديس ، ولا الثائر يستطيع أن يخلصنا عما نحن فيه ، وإنما الإنقاذ الحقيقي ، هو في لجتاج هذين المنصرين في مركب ثالث جديد ، وهذا معناه أن أسلوب التنسك والوعد والعبادة - كما لمجد هند رجل الدين ، قديماً كان أو صورياً - لا يكتفى لمواجهة الأزمان للمادية التي يولجها إنسان هذا العصر . والعكس كذلك صحيح ، حيث لا يكتفى أسلوب الغضب والتمرد والثورة لإصلاح عطب الحياة ، لأنه لا يكاد يصلح شيئاً حتى يقضى على كل شيء ، «غاليليو ألوانتيس» ، والقوميسار أو الثائر ، كلاهما إنسان ذو بعد

واحد ، لا يكاد يكلل لمواجهة روح العصر ، ذلك الذي لابد له ، في رأى « كويسلر » من اجتماع هذين البعدين ، ولابد له ، في رأى « كولر ويلسون » من إضافة بعد ثالث

الإنسان ذو الثلاثة أبعاد :

ويبدأ « كولر ويلسون » ، بالبحث عن هذا الإنسان في كتب الأدب ، وكما يجعل في أبطال أشهر الروايات العالمية الحديثة ، التي صورها خيال بعض الروائيين المحدثين ، مثل بطل رواية (المحمم) للكاتب الفرنسي « هري باروس » ، وبطل رواية (الفتيان) « لجان بول سارتر » ، وبطل رواية (الغريب) « ألجير كاسي » .

فأبطال هذه الروايات يعيشون جميعاً في عالم انتمت فيه الفهم ، وضاع منه اليقين ، وأصبح كل شيء فيه جائزاً ، وباتت كل صمم القنص ، وغامت الرؤية ، وفقدوا الاتجاه ، فراحوا يقضون معظم وقتهم منفردين في غرفهم الخاصة ، لأنهم لا يحسون ما يبرر قيامهم بعمل أي شيء آخر ، في عالم ملامى ولا جدوى .

لقد فقدوا قنهم في الحقل ، كما فعل الفيلسوفان « كبركيارد » و« نيتشه » ، وشعروا بأن العلم لا يحقق سعادة الإنسان ، شأنهم في ذلك شأن الفيلسوف الأمريكي « هوبز » ، والكاتب الإنجليزي « هـ جـ ويلز » ، ومن ثم اتفروا من « كافكا » وعمله المسجوع .

وهري « كولر ويلسون » أن شخصية (الغريب الوجودي) ، كما صورها « جان بول سارتر » ، تطور طبيعي ، لشخصية (الغريب الرومانتيكي) ، كما صورها « جوت » في (آلام فرتر) ، وهو الغريب الذي كان في القرن التاسع عشر ، يتميز أنه من الطبيعي بالنسبة له أن يموت شاباً مثل « شيلي » ، أو يعيش مريضاً مثل « شيلر » ، أو يظل في (برزخ) بين الموت والحياة كما كان حال « كورديج » .

والفرق بين الغريب الرومانتيكي ، والغريب الحديث ، هو أن الأول دائم البحث عن الحقيقة ، وإن كان لا يجد هذه الحقيقة ، وهذا هو العذاب ، إلا أنه يعتقد في وجود هذه الحقيقة ، وهذا هو العزاء . وبين العذاب والعزاء ، يعيش الغريب الرومانتيكي ، الذي كان يعتقد أن المثل لا يس كلاً في الطبيعة الإنسانية ، لأن المثل الإنساني شيء يمكن التحقق ، وإنما المثل كامن فيه هو ، في ملكاته وقدراته ، وفي نظره للعلاقة المتبادلة بين العالم والإنسان ، وهذا ما عبر عنه « الدكتور جونسون » على لسان بطله « راسيلاس » ، بقوله .

« لست أريد أن أكون سبيك ، وإعالمريد أن أكون حياً وفعلًا » .

فهو يشعر أن شيئاً ما يقصده ، هذا الشيء ليس في خارج ذاته ، وإعالمريد ذاته هو ، وهو ما عبر عنه « راسيلاس » بقوله وهو يرب من « لواءى السعيد » . « يلوح في دألم أن للإنسان حاسة واحدة ، أو قلبية أخرى ، بالإضافة إلى حواسه ، هذه القلبية ، يجب أن تشبع قبل أن يكون سبيك السعادة الكاملة .. » .

هذا هو الغريب الرومانيكى ، الذى يختلف عن الغريب الحديث ، الذى لا يفهم ما يقصده الناس حياً يتحدون عن الحقيقة ، لماذا تكون هذه الحقيقة ، وما جدوى العشر عليها إن كانت موجودة ، « الحقيقة ؟ ترى لماذا يمتن بها ؟ » إن هؤلاء الذين يمتن بأن الطبيعة الإنسانية هى المريضة ، وأن الغريب هو الذى يواحه هذه الحقيقة المريرة ، هؤلاء لا يمتنوا الآن ، إنما - كما يقول اللامتنى الحديث - فى وضعية سلبية ، وهذه الوضعية السلبية ، هى جوهر العالم ، « لا طريق هناك إلى الخارج أو إلى ما حول أو إلى الداخل » وإلى هذا يجب أن يتصرف اتجاهنا الآن

وعلى الرغم مما بين اللامتنى الرومانيكى ، وبين اللامتنى الحديث ، من فروق فى النظرة إلى الحقيقة ، حقيقة العالم وحقيقة الإنسان ، إلا أنها يشتركان فى صفة عامة ، هى اهتمامها بما مشكلة بعينها بسميها « كولن ويلسون » (بمشكلة اللامتنى) ، إن مشكلة اللامتنى ، هى كيفية تحقيق ذاته فى وجود ميتة الفوضى ، فهو إيمان يريد أن ينظم هذه الفوضى ، وأن يُهكف هذا النظام ، وأن يخلق على هذا المنهج للمنى والحيدى . ومن أجل حمله الوردى الجميل ، ذلك الحلم الذى يتلاشى مع مطلع الفجر ، نراه يضع حياته مبدى ، ويعيش فى سأم وملل ، ويشعر بأن ذاته منشفة حل ذاته ، فهو نصف همنى ، ونصف متمنى ، نصف حيوان ، والنصف الآخر فيه الإنسان ، أما غاية القصوى فهى أن يحقق وحدة واحدة فى هذه الثنائيات ، وأن يحيا حياة واحدة ، حياة أنشئ ما غيبا يشع لكل أنشواق الإنسان .

وهذا معناه فى رأى « كولن ويلسون » أن مشكلة اللامتنى ليست مشكلة فكرية ، بقدر ما هى مشكلة حياتية ، أسمى حل حد تميريه « مشكلة البحث عن جواب للسؤال » ، والسؤال هو : لماذا يجب على اللامتنى ، أن يصنع بحياته وفى حياته ، فى الوقت الذى لا يستطيع فيه قبول الحياة كما يقبلها ويعيها من هم حوله ؟

ولما كانت مشكلة اللا متنى ، هي البحث عن الطريقة للخلق بما يحيا بها حياته : بمعنى أن مشكلته في جوهرها مشكلة حية ، أو مشكلة حياتية ، فإن «كولين ويلسون» ، لا يمكن بدراسة القرية في كتب الأدب ، وإنما يعود من الأدب إلى الحياة نفسها ، فيدرس حياة بعض من اعتبرهم من القرية أو القرى .

والثلاثة الذين يختارهم «كولين ويلسون» هم الكاتب الإنجليزي دت . آ . لورانس ، والرسم الهولندي «فان جوخ» ، ورواى البالية الروسى «نيجنسكى» ، إنه يختارهم باعتبارهم نماذج ثلاثة للا متنى ، يتميز كل منهم بميزات خاصة ، يتفلسف بها الآخرون في غرته ولا انتائيه . ميزات في العقل والوجدان والحسد ، فقد حاولوا جميعاً أن يتخللوا على مرض القرية أو اللا اهتمام ، من طريق سيطرة كل منهم على ذاته ، إلا أن سيطرتهم جميعاً على دواتهم لم تكن كاملة ، لأن الطريق الذى سلكها كل منهم لم تكن مجدية في حد ذاتها ، إذ حاول «لورانس» أن يسيطر على عقله فحسب ، وحاول «فان جوخ» السيطرة على وجدانه فقط ، واكتفى «نيجنسكى» بالسيطرة على إمكانيات جسده ولكن

ومن هنا كان فشلهم جميعاً في التخلص من داء القرية ومرض اللا اهتمام ، فأتى الأمر بـ «لورانس» إلى ما يسميه «كولين ويلسون» بالانتحار العقلى ، وقضى «فان جوخ» على حياته بيليه ، أما «نيجنسكى» فكان مصيره الجنون

ويخلص «كولين ويلسون» من دراسته لحياة هؤلاء القرية الثلاثة ، إلى أنهم جميعاً كانوا نفوساً صاعدة ، وأن الإنسان المثلل هو الذى يحس بين فكر «لورانس» والثقاب ، ووجدان «فان جوخ» والجاسم ، وإدراك «نيجنسكى» لإمكانات جسده ، وهذا هو الإنسان ذو الأبعاد الثلاثة .

العودة إلى الإيمان :

يرفض «كولين ويلسون» في تحليل وضعية اللا متنى ، يرى أن أهم ما يشغل بال اللا متنى ، هو رغبته في ألا يكون لا متنى ، إنه يحرص على الاهتمام ، ولكنه لا يستطيع أن يتخلى عن كونه لا متنى ، وإلا كان معنى انتائه أن يكون (بورجوازيًا) عاديًا ، يرتدى العديد من الأقنعة لكي يتلاءم مع الحياة الاجتماعية ، ومع متطلبات المدينة والتحضّر ، وهذا

هو ما يكرهه اللامتنى ، ولا يطيقه أبداً ، بل ربما كان الموت عنده أفضل من حياة مثل هذه الحياة

إن مشكلة اللامتنى ، هي كيف يتطرق إلى الأمام ، في الوقت الذي عاد فيه كل من «لورانس» ، و«لان جورج» ، و«جسكى» ، إلى الوراء» ، فاندسروا جميعاً .

وهذا معناه أن اللامتنى ، ليس مجنوناً وليس مريضاً ، إنه فقط أكثر حساسية من أولئك الأشخاص المعتادين ، وأكثر شغافية من هؤلاء الرجال صحيحي العقول .

إن مشكلة اللامتنى في جوهرها ، هي مشكلة الحرية ، لا الحرية السباسبية بالطبع ، ولا الحرية الاجتماعية بطبيعة الحال ، وإنما الحرية بمعناها الروحي العميق ، على اعتبار أن جوهر الدين هو الحرية .

فاللامتنى ، يبدأ كما يقول «كوليد ولسون» بنوع من التوترات الداخلية ، من حالة تأزم باطن ، ودوار داخلي عنيف ، ومحاوّل جاهداً أن يتخلص من توتره وتأزمه ودواره العنيف ، ولن يجده في شيء الدخيل إلى طيب تضافي ، لأنه ليس في مقدور الطيب التضافي أن يجد حلاً لمشكلة اللامتنى .

إن مشكلة اللامتنى ، نشبه بمشكلة المصوّل الذي ينشأ في حصاره بمبها ، ولكنه لا يلبث أن يرفض قيم هذه الحصار ، يهرب منها ويلوذ بصومته في الصحراء ، وبعد أن يفكر في ذاته ، وفي العالم من حوله ، وفي عظمة الخالق أو الله ، يراء يعود إلى العالم من جديد ، داعياً إلى بدو قيم الحياة العادية ، مبشراً بقيم الحياة الروحية . ولعلّ لجد اللامتنى ، يلوذ بفرقة الوحيدة ، بعيداً عن البشر ، حيث يفرق في تأملاته الذاتية ، يحلّ مشاهره ، ويطلق خواطره المتان ، ويفكر في إصلاح العالم . فإذا قُدر له أن يعرف نفسه للفرقة الكافية ، وأن يعرف بالكلّ ما يفعل بنفسه وسط نفوس الآخرين ، اتصحت رسالته وصار صوبياً ، أما إذا حصر من معرفته نفسه ، وعن السيطرة على ملكاته وقدراته ، فإنه يظل لا متنبياً

وهذا معناه أن اللامتنى ، هو الإنسان الذي نشطه مشكلة طبيعة الحياة ذاتها ، ومشكلة البشيرة في هذه الحياة ، ومشكلة البحث عن سبيل للخلاص ، الخلاص من عرض اللاتمام ، باعتباره من أنظر أوضاع العصر ، وذلك عن طريق الإيمان ، أو العودة إلى الإيمان

صحيح ، إنه لا يستطيع أن يقبل قول القديس « أوغسطين » : « إنه لكي نعلم ينبغي أن نؤمن » وإعنا الصحيح أنه يريد أن يقيم إيمانه على أساس من العقل ، وكأنما يعارض عبارة القديس « أوغسطين » بالمباراة الثالثة : « إنه لكي نؤمن ينبغي أن نعلم » . ومع ذلك ، فهل يستطيع اللامتنى ، أن يجد له مخرجاً من هذه الحلقة المفرغة ؟ إلا أن الجواب الذي ينهي إليه بحث « كولن » و« بلسون » ، هو الجواب الذي :

الشروط من الشرط :

ويحاول « كولن » و« بلسون » أن يصف لنا طريق الخلاص ، خلاص الغريب من غربته ، أو اللامتنى في عواطفه الالتمس . وإذا كان قد أشار إلى أن هذا الخلاص ، لا يكون إلا بإمارة الإنسان أنه لا يكون من عقل فقط ، أو وجدان فحسب ، أو جسد وكفى ، وإعنا عليه أن يحقق الوحدة الحية من بين هذه العناصر الثلاثة ، لكي يحيا حياة متكاملة ، فإنه يصف لنا السبيل إلى اندماج هذه العناصر جميعاً ، وانصهارها في بوتقة واحدة فتند « كولن » و« بلسون » ، أنت اللامتنى ، يلح بصيغاً من الأمل في خلاصه الروحي ، وذلك من خلال لحظات من الكشف الصوفي ، أو الرؤية الإشرافية ، لحظات تترجم فيها حواسه جميعاً ، وتتصمم فيها روحه مع الوجود ، ويشر كأنما هو والحياة شيء واحد ، فيبدو له الكون آية من آيات الله ، والعالم قائماً على نظام يدع محكم ، والحياة حقيقة المعنى ، والمنة الغاية ، جديرة حقاً بأن تعاش .

هذه اللحظات المترجمة ، هي التي ينبغي على اللامتنى أن يقبض عليها بكل ما أولى من قوة ، وألا يدعها تفلت من بين يديه ، ففي هذه اللحظات خلاصه ، وفيها خروجه من غربته ، وشعائه من داء الالتماس . بل أكثر من هذا ، على الإنسان أن ينس في نفسه هذه الملكية النورانية ، ملكة الرؤية الصوفية أو الكشف الروحاني ، وذلك عن طريق الإرادة الحرة ، فاللامتنى هنا كالشاعر اللهم ، الذي يهبط على إلهامه دون أن يتطرق حق يهبط إلهامه عليه ، وهذه الرؤية التي تمثل التهاب الحواس جميعاً ، فضلاً عن بقعة الوجدان ، ممكنة للجميع كما يقول الشاعر « ولعمري بك » ، طملاً كانت نوافذ الإدراك نفية صافية .

وكما انفتحت أبواب الأحاف عند « ولعمري بك » ، وأطل عليه هذا النور ، يمكن أن تنفتح بدورها أمام اللامتنى ، إذا حرص على تنمية هذه الملكة في نفسه ، وتوَقَّر له الملهو

الروحي ، وتقيها لاستقبال هذه الرؤى الصوفية ، التي تنحط على كل الأحياء الفانية والميتى ،
فتبدو له كل ورقة من أوراق الشجر ، بل كل ذرة من ذرات الغراب ، وكأنها عالم كامل يبعث
في دماغه السعادة القصوى ، والفرح الذي لا ينتهى .

ويسمى « كولين ويلسون » إلى أن هذه الرؤى ليست سوى أمثلة على قابلية الإرادة الحرة
لإيجاد الأشياء أو الأشياء ، « لا كما علمتنا فلسفة الغرب التي تميل إلى إخضاع الإرادة للوجود ،
ولكن كما أرشدتنا إلى ذلك محق . حكمة الشرق .

وهكذا تقودنا مشكلة الالامسى ، إلى الطول التي اعتدى إليها حكماء الشرق ، بحيث
يصبح للكل الأعلى عند « كولين ويلسون » هو الحكم الشرقى الذي لا يعنى بأكثر مما يبد
رمقه ، ويقع لوده ، من المال والطعام ، ويحرص كل الحرص على الرياضة والمهادنة حتى
يحصل له الكشف والمشاهدة ، هي الحقيقة بنور اليقين ، وهو نور يقذفه الله في قلب المؤمن ،
إذا أله بكيان كله إلى الله .

ويشار « كولين ويلسون » من بين حكماء الشرق ، المتصوف الهندى المشهور « سرى رامنا
كريشنا » ، فيعرض لحبائه ، ويشيد بحكمته ، وكيف نشأ في قرية صغيرة ، وكانت حياته تسير
على وتيرة عادية ، وكان هو نفسه كالتور الرقيق الذى يتطلب بالأشياء لدى أى اعتزاز ، وأمام
أى جهل أو توافق في الطبيعة . وكان مزاجه الروحي ، أو كما يسميه « كولين ويلسون » حاسبته
التحيلية ، دائمة التطور على امتداد حياته ، إلى أن بدأ يفكر في الله فحكمه في التوافق ، وكيف
أن ما نشاهده من توافق في الكون إنما هو آية من آيات خلق الله .

وقد أدرك « رامنا كريشنا » ، أن الحسنة تنأى في لحظات التأمل بتوجيه التفكير نحو فكرة
التوافق ، ومن ثم راح يتعمد بنفسه في أماكن لا يصاحبه فيها أحد ، وكان يجلس متريماً ،
ويحاول أن يجعل اتصاله وعقله متعاونين ، لتحقيق أقصى درجة من درجات الاتصال من
العالم . وغمر الساعات ، وإذا به يرى أن الأشجار والحيال والأنهار والطبيعة كلها صارت أكثر
حقيقية ، وأنها إنما وجدت لقصد وغاية ، وأن ما يشهده وما يراه إن هو إلا لحظة من لحظات
الإرادة الحرة .

وكان « رامنا كريشنا » ، قد أله التأمل الطويل ، حتى أنه لم يجد يرى حله ، وحتى
ألهم بالفعل على محاولة الاستحار ، ولكن محاولة الاستحار كانت خطراً مفاجئاً عند قواه
الحوية ، فأيقظ فيه الحواس ، وألهم فيه الوجدان ، فراح له الرؤيا ، وكانت رؤياه مثل

ورؤيا « ميتة » على قمة الجبل ، إلا أنه إذا كانت رؤيا « نيشة » رؤيا سلبية لم ير فيها الله ، فإن رؤيا « راما كريشنا » هي الرؤيا الإيجابية التي أبصر فيها الحقيقة ، ذلك أن عطر الموت أيقظ فيه الإرادة النائمة ، فلما استيقظت هذه الإرادة ، أساحت له الحقيقة وتغلّدت في قلبه بنور اليقين

لقد لجمع « راما كريشنا » ، كما يقول « كوليد » ويلسون : « في توجيه البواصت ذاتها ، طغيان على السيف وأراد أن يتصرف به ، وصحابة كشفت قوى الحياة من ذاتها في نفسه ، وقالت له - « هراء ! إنك لن تموت » ، انتظر إلى هذه الأحوال التي أحدثتها لك ، لكي تقوم بأدائها ! »

وهكذا توافقت « لاما كريشنا » ، رؤياه الصوفية ، التي كانت إدراكاً مفاجئاً لحقيقة أن الكون مليء بالحياة ، وأن هذه الحياة لا تكف عن تعزيز سطوتها على المادة ، من أجل أن تلمح الطريق أمام قوى الروح .

وهنا نرى كيف أن اللامتنى يعرف نفسه فجأة ، وأن إدراك هذه الحقيقة ، يمثل الخلاص النهائي بالنسبة إلى اللامتنى . وإذا بلغ اللامتنى مرحلة « راما كريشنا » من الإدراك الروحي ، فإنه يمتدح خروجه ، ويحصل على انتقائه ، ويحمد الله .

وعند « كوليد » ويلسون « أن « راما كريشنا » ما كان يستطيع أن يصل إلى هذه المرحلة من الإدراك الروحي لله ، لو لم يحفظ بحساسة الطقولة طيلة حياته ، أما نحن الغربيين وسط حضارتنا للمعدة ، فلنأنا مضطرون إلى الانحراف في مزاج معي ، ومن ثم فليس تريباً أن نقول إن حضارتنا الغربية ، هي المشتركة من انتشار المادج المادية في التفكير . أما « راما كريشنا » الذي بقى في الطرف الآخر من قوس الطيف الحضاري ، فقد كان باستطاعته أن ينفذ إلى أحسن أحوال الإنسان ، وأن يصل إلى إدراك الله . الأمر الذي لم يستطع أن يفعل إلا عند ضياع جملته من الغربيين ، لما هنا أولئك القديسين الذين ظهروا في العصور الوسطى . أجل ، إنه إذا كان المغرب قد دخل حل القرب ، فإن الشروق لا يكون إلا من الشرق .

التصوف المشرق للإنسان :

ومن الشرق يهجر « كوليد » ويلسون « حل اليونان ، حيث التكرة اليونانية وحضارة البحر المتوسط ، وحيث الاحتمال بالإنسان وأعياد البشر ، فتراه بشيد يوقف للتصوف اليوناني

الحديث «جوردجيف» ، الذى حاول البحث عن (نظام) يستطيع الالتمس من خلاله ، أن يشق من أراضه وأوجاعه ، باتباع هذا النظام ، وهو النظام الذى سماه (المثلث للإنسان) والذى أودعه كتابه (الجميع وكل شيء)

عند «جوردجيف» ، أن الفكر لا أهمية له فى ذاته ، وإنما تكمن أهميته فيما يحققه من نتائج فى الحياة ، ويتألف النظام الذى يصفه ، من مجموعة من المبادئ والقواعد التى لا يعرفها الآن ، سوى تلاميذه «جوردجيف» وأتباعه ، وأبرزهم «ب. د. أومسكى» ، صاحب كتاب (فى البحث عن المعجزات) ، الذى قص فيه ما حدث له حين كان يطمح على «جوردجيف» ، هذا الذى يصفه بأنه كان بالنسبة إليه كما كان «مفراط» بالنسبة إلى «الأفلاطون» .

ويبدأ «جوردجيف» بأشد حالات الإنسان ضللاً وغيباً ، فيلجأ إلى أن الإنسان خارق فى هذه الضلالات والاضغاثات ، قائم فى أعضاده العديد من الأوهام ، إلى الدرجة التى لا يمكننا معها أن نعتبره شيئاً يعيش ، وإنما هو آلة فائقة الوعى ، أولادها لا تغلظ شيئاً من الإرادة الحرة .

ويؤكد «جوردجيف» على أن البشر النائمون ، وأنهم إنما يسبون فى نومهم دون أن يولمروهم شيء - من الإدراك الحقيقى ، غير أن الإنسان يستطيع أن يستيقظ من سباته العميق ، وأن يحصل على شيء من اليقظة والحركة ، وذلك عندما يصحو على الحقيقة الأولى ، التى تقول بأن أولى خطوات الحصول على الحرية ، هى أن نترك أنفسنا لنمنا أحراراً

وعند «جوردجيف» ، أن الإنسان متى تحرك هذه الحقيقة ، يكون خلاصه بعد ذلك فى اتباع ما سماه نظام (المثلث للإنسان) ، ويتألف هذا النظام من ثلاث طرق ، هى : طريقة الفقير ، وطريقة الراهب ، وطريقة اليعقوبى . وهذه الطرق الثلاث تقابل الحالات الثلاث من حالات الالتمس ، التى أشار إليها «كولن ويلسون» ، وهى التى تتم فيها محاولات السيطرة على الجسد ، والسيطرة على الوجدان ، ثم السيطرة على العقل ، إلا أن الحفيد «نظام» «جوردجيف» ، أنه يسعى بأن نظامه يمثل طريقة رابعة تحصى الطرق الثلاث الأخرى .

على أن هذه الحالات الأربع ، ترتبط عند «جوردجيف» ، بدرجات الإدراك ، حيث تبدأ أولاً (بالتوهم) ، والثانية مما سماه (الإدراك البقظ) ، أما الثالثة فيدعوها (التذكر

(الذاتي) ، في حين يدعو الزايدة (بالإدراك للوصفي)

والذي يخلص إليه ويلسون ، من شرحه وتحليله لفلسفة «جوردجيف» الصوفية ، هو وصفا بأنها أكمل وأكثر الفلسفات الوجودية مثالية ، بحيث يقول «كولين ويلسون» ، إن نظام «جوردجيف» واللامتنى بحيان نحو هدف واحد

دفعة الحياة :

وهذا ما عبر عنه «جوردجيف» بأبلغ تعبير وأروع ، حينما قال في كتابه (الجميع وكل شيء) :

«الإنسان مرتبط بكل شيء في حياته ، مرتبط بالخيال ، مرتبط بمجمعه ، مرتبط بعلمائه ، بل إنه مرتبط بعلمائه أكثر من ارتباطه بأي شيء آخر ، ويجب عليه أن يحرر نفسه من هذه الروابط ، لأن الارتباط بالأشياء والقيود بها ، يفتح المجال لظهور ألف «أنا» في الإنسان ، ويجب على هذه «الأنا» المتكثرة أن تخت ، لكي تولد «الأنا» الكبيرة» .

ويخلص «كولين ويلسون» من هذا كله ، إلى المصير المصيف على موقف الإنسانيين ، والعلماء ، والمثاقفة ، أولئك الذين يؤمنون معرفة أنفسهم ، ولا يتمتعون بالجوهر الديني ، الذي هو جوهر الخلاص بالنسبة إلى اللامتنى

وهنا سره بشيد بالكتاب الإنجليزي «برنارد شو» لإدراك أهمية الإرادة ، وتأكيده على فكرة دفعة الحياة ، وسيطرة الروح على المادة ، والعقل على الغريزة ، فإننا نجد كما يقول «كولين ويلسون» عند «برنارد شو» ، كما نجد عند «جوردجيف» إدراكاً للمجهود العظيم الذي تقوم به الإرادة الخفية ، من أجل التحصير حتى عن أقل ما يمكن من الحرية .

وهو يحمل من «برنارد شو» حلاقاً من حلاقة الفكر الإنساني ، ويضمه إلى جول «يسكال» ، والقدیس أوسطين ، وكيركيجارد ، وسائر الفلاسفة الدينيين ، أولئك الذين لم ينفذ آرائهم من التشاؤمية إلا إدراكهم الصوفي لإمكانات الإرادة الحرة ، الخالصة من العادة الآلية ، أو التعود الآلي على شؤون الحياة .

فند هؤلاء - جميعاً ، أن أقوى الحقائق العقلية المطلقة ، لا تعود صحيحة إلا حين تستندها حقيقة دينية ، وفي ذات الوقت ، لا يمكن للحقيقة الدينية أن توجد بعيدة عن العقل ، أو بعيدة عن المجهود الذاتي ، الذي يحاول الوصول إلى هذه الحقيقة ، وهذا ما عبر عنه

الفيلسوف اللبني : إنكهارت ، بقوله : « لا يستطيع الإنسان أن يعيش بدون الله ، كما أن الله لا يستطيع أن يعيش بدون الإنسان .. » .

وعلما سأل سائل : « أين تنهب الروح بعد الموت ؟ » يجيب « كولن » ويلسون : « قائلا : « لا حاجة بها إلى أن تذهب إلى أي مكان » لأن الجنة والجحيم بملآن هذا الكون بصورة صادقة .. » .

الطريق .. طريق الإيمان :

وهكذا نجد « كولن » ويلسون « في عظام بحثه عن اللامتنى ، ومن الحلول التي تضع حداً لمسألة اللاتمام في عصرنا الحاضر ، وهو ما عبر عنه صراحة بقوله : « لست أهدف إلى إيجاد حل نهائي كامل لمشاكل اللامتنى ، وإنما إلى الإشارة إلى أنه هناك حلولاً تقليدية أو محاولات بذلت من أجل الوصول إلى تلك الحلول » .

نجد في عظام هذا كله « بحث في « المانيستو » ، أو التصريح الذي أصدره الأديب الفاضل في إنجلترا ، أن واجب الكاتب يتم عليه أن يحمل سلاحه ليحارب النزعة المادية الخشنة في حضارة العصر ، وأن يبيب بكل قوى القيم والروح أن تعمل على تثبيت دعائم الإيمان . كما يرى في هذا التصريح ، أنه يقف في صف واحد مع الفلاسفة الوجوديين المؤمنين بالدين في وجه المادية والإلحاد ، وأنه لا سبيل إلى خروج الإنسانية من وعكها ومعتها وإحسانها غموا الحياة ، إلا عن طريق الإيمان .

هذا الإيمان هو الذي يساعد إنسان هذه الحضارة على محاربة الإحساس بعيشة الحياة ، وعلى الاحتفاء بأن الحياة لا تتخلو من القصد والغاية ، وأن الحياة إنما تقصد إلى اللطو والتسامي ، وتضيأ إدراك حقيقة الله .

إن اللامتنى الذي ظل قرابة قرن كامل من الزمان ، يفرج بالطرق دون أن يدرك ماذا كان يفعل ، ولا ما قلبي كان ينبغي عليه أن يفعله ، قد وضع كلنا يديه على حقيقة كونه لا ممتحياً ، وأن الحياة لا تحصل كثيراً أمثاله من اللامتنين ، والإلحاح ماله ، إما للموت أو الجنون .

وربما كان أروع ما في « كولن » ويلسون « هذا الفيلسوف الشاب ، الذي يتميز بسعة اطلاعه ورحابة أفقه ، كما يتميز بعميقه وجرأته في تناول قضايا الأعب والفكر والحياة ، هو نظرته إلى

الحياة حللتها على أنها مشكلة كبرى ، وأن الإنسان ينبغي أن يدرك حتى هذه المشكلة ، وأن يحل كل قواه لحلها ذلك الحل السعيد ، الذي يمكنه من التوافق مع الحياة ، والتكيف مع المجتمع .

من هنا كانت نظرة « كولين ويلسون » إلى الفكر حل أنه ريب الحياة ، ولا يمكن للكاتب المعاصر ، أن يعزل منتج الفكر عن مصفون الحياة ، فالفكر النظري الخالص ، نشاط ذهني أجوف ، كبيت المسكون الذي يُعجب الناظر عابيه من دقة الصنعة وروعة الصانع ، دون أن تكون له أية قيمة أو فائدة ، فهو بيت في مهب الريح ، لا يقوى على الصمود أمام أعاصير الحياة .

ومن هنا أيضاً كانت نظرة « كولين ويلسون » إلى الفكر المعاصر ، ومدى مسويلته بإزاء قضايا المجتمع ومشكلات العصر ، فهو فرد الاستشعار بالنسبة لحلم القضاة ، وتلك المشكلات ، عليه أن يشخصها وعليه أن يكتب « روشة » العلاج . وحل ذلك فهو لا يسوى بين الأدب وبين الخيال ، وإنما يعتبر الأدب وسيلة يوضح بها الأدب مشكلات في الحياة ، وسيلة تمكنه من أن يجها حياة أكثر ثراءً وغنى .

أجل ، إن كتابات « كولين ويلسون » وأفكاره ، لا تكن فيما تقوى عليه من جدية وحمق ، ولكن في كونها صريحة من صرعات هذا العصر ، صريحة يطلقها هذا الفيلسوف الشاب في وجه المفاهيم العلمية الجامدة ، والتقاليد (البورجوازية) الخاطئة ، وهي في ذات الوقت ، دعوة عظيمة إلى الاهتمام بالقيم الروحية في هذا العصر .

ثم ، إن إعطاء الحل الأول للإرادة ، يمثل طريقة نثرى لإعلان أن الحياة هي عمل من أعمال الإيمان .

وإذا كانت الحياة عملاً من أعمال الإيمان ، وسأل سائل ، « في أي شيء هي عمل من أعمال الإيمان ؟ » كانت الإجابة « في الحياة نفسها .. » .

هذا كله ولكنكم عموماً ، لم يكن الناقد الإنجليزي « غليب تريبي » مثالياً ، عندما وصف (كتاب الغريب أو اللامتنى) « لكولين ويلسون » بأنه قد أضاع إضافة حقيقية إلى فهمنا للمشكلات الروحية المعقدة في القرن العشرين .

وحقاً كان هذا الكتاب (دراسة تحليلية لأمراض البشر النفسية في هذا العصر) .

الصرخة الرابعة عشرة

« فرانسواز ساجان »
وفاة نيتا الأحرار

« أنا أوقى أن حراً مطلقاً ، وأنا نوقس فوق
يركان ، وإلى لأدعش للبلادة والانزعاج اللذين
يسر بها العالم نحو للصرع الطلي الخرب »
« فرانسواز ساجان »

يبي (مرحباً أيتها الخزن) ٩٠٠,٠٠٠ نسخة ، هذا نسخ كتب الحبيب ، وذلك حسب
الوالدة (١٠٠,٠٠٠ نسخة فقط ، لم يتوقف توزيع كتب لأدبية الفرنسية الشهيرة « فرانسواز
ساجان » عن الميوط كتاباً بعد كتاب ، وروياً بعد يوم ، حتى خيل إلى الناس أن أدبية الثمانية
عشر عاماً ، التي ملأت الدنيا صرلنكا ، وعولاه ، وحاشيت في مظاهرة صاغية من الأسمى
والرجع ، والسخط والبرد ، قالت كل ما عتدها ، ولم بعد عتدها ما تقوله ، لوقت حياتها ،
وسكنت أيامها ، ثم عادت لتجتركل ما عتده من الأفكار ، وهذا هو ما عتده الناقد الفرنسي
« بيير بولر » بقوله :

« إنها مستمتي إلى تاريخ الطباعة والنشر ، أكثر من انتباهها إلى تاريخ الأدب . »

كاتبه أصيلة .. ولكن :

ولكن ، يبدو أن « فرانسواز ساجان » كاتبة أصيلة ، وأصلها من النوع الدال ،
الذي تجيد فيه الصبر عن الدلت أكثر من الصبر من الموضوع ، وهذا هو سر نجاح روليتها
الأولى ، وقشل كل ما تلاها من روايات ، وهو أيضاً سر رجوعها إلى الدلخل داخل داتها ،
لتصغر عنها من جديد ، كما فعلت في روليتها قبل الأخيرة (حقات قلب) ، وفي روليتها الأخيرة

(الوجه الآخر) ، « قسبل » ابنة الثانية عشر عاماً في (مرحباً أيها الحزن) ، هي نفسها « لوسيل » ابنة الثلاثين عاماً في (دقات قلب) ، وهي أخيراً « ماسيل » ابنة الأربعين عاماً في (الوجه الآخر) ، والثلاثة معاً ، ومع مراعاة فروق التوقيت ، هن « فرانسواز ساجان » أما رولينها الأولى (مرحباً أيها الحزن) ، المعروف للجميع ، خاصة بعد أن قدمت الشائنة الكبيرة في فيلم سيالي ، ويكينا عنها هنا والآن ، ما قاله « أوليفيه جوردان » : « نالده » باري مانش « الشهير :

« كانت قد قصت على هام التحرير ، تحرير باريس ، عشر سنوات ، عندما ظهرت في سماء الأدب فتاة لم تتجاوز التسعة عشرة من عمرها ، تتحدث عن الحب بصراحة بالغة ، وتحكي قصة حياتها في نوع من الاعترافات ، فرواية (صباح الخير أيها الحزن) ، استقبلت استقبالا حافلا من النقاد والقراء على السواء ، ووصلت شهرة مؤقظها إلى أنحاء العالم في غرة وجيزة ، وهو حدث نادر في تاريخ الأدب والشهرة معاً »

وبعد نجاح « فرانسواز ساجان » الفاجي ، ذلك النجاح الطفري ، أو النجاح الطفرة الذي لم تكن هي نفسها تتوقعه في بلد تصدر فيه الكتب يومياً بالمئات ، كان عليها أن تختار بين حياتي . حياة الفتاة الأرستقراطية ، أو حياة الكاتبة المنحرة ، ولكنها استطاعت أن تجمع بين النقيضين ، أو تخرج بين الحياتين ، فوفت ككاتبة أرستقراطية ، وكفتاة منحرة ، وذلك من خلال رأيها ورؤيتها معاً للحياة .. أن تفعل ما تريد ، دون أن تعترض حرية أحد ، ودون أن يعترض حريتها أحد ، ومن هنا اعتصت إلى حد كبير ، آراء الفلسفة الوجودية كما نشرها في ذلك الحين ، زعم الوجودية الأكبر .. « جاد بول سارتر »

وغنى السنوات .. نفى اثنان وعشرون سنة ، لتأكد أرستقراطية « فرانسواز ساجان » ككاتبة ، ويتوقف تحررها كفتاة ، فني من الأربعين ، لا تظل الفتاة المنحرة منحرة كما هي .. فعل ما تشاء . وقتها تشاء ، فيها هي « فرانسواز ساجان » ، وقد بلغت الأربعين ، تصبح امرأة ناضجة ، ودرجة للمرة الثانية في ظروف متنوعة اجتماعياً ومختلفة اقتصادياً ، عبرت سباق السيارات التي كانت تعشق عشقها للحب ، واستبدلته بمطابقة الأحداث العلنية ، كما عبرت الوركى التي كانت تشربه كالماء ، واستبدلته بزعجانات الكوكاكولا ، وأخيراً تخلصت من صديقها الكبيرة ، لسهر على تربية ابنها « تونيس » (١٤ سنة) من زوجها الثاني الذي طلقته منه ، « بوب ويستوف » ..

من الحزن إلى الاستسلام .

تقول « فرانسواز سلجان » في روايتها قبل الأخيرة (دقات قلب) ، واسمها بالعربية (لاشاماد) ، تقول على لسان أحد المدعوين إلى الحفل الساحر الذي أقامته مدام « كلير » بعد أن أصبح « أنطوان » مديراً لإحدى دور النشر . تقول على لسان هذا المدعو إلى الحفل ، وهو شاب إنجليزي وسم « ماذا يعني تعبير (لاشاماد) ؟ » . فيرد عليه أحد المتخصصين في اللغة : « يقول العالم « لوتريه » أنه يعني دقات الطبول التي تطن الاستسلام » ، وكأنها هنا الاستسلام هو ما تعنيه « فرانسواز سلجان » نفسها . وهو ما تعبر عنه في روايتها (دقات قلب) .

ففي باريس ، وفي تلك الأيام ، امرأة شابة ترتجى في أحضان شاب فقير ، ولكنها بعد علاقة متوهجة تستمر عدة شهور ، تتركه وتعود إلى عشيقها الصغير الثري ، لقد هجرت « لوسيل » الصغير « شارل » إلى أول الأمر ، لأنها شمت الخصم عاماً التي كانت تجثم فوق صدرها في كل ليلة ، وهرعت إلى « أنطوان » الشاب ليشرعها بأنوثتها وشبابها ، ويأذيها حياً بحب ..

ولكن الحب في حقيقته رغبة وشهوة ، ثم متعة ولذة ، وأخيراً ملل وفقر ، فبعد أن تركت « لوسيل » قصر « شارل » والفنار ، لتعيش متزوية في حجرة « أنطوان » البائسة ، تنتظر هودنه كل مساء تمارس معه الحب ، ملت حياة اليأس هذه ، برغم ماليتها من حب . وتبلغ أرميتها الثيرة عندما تشعر بأنها حامل ، وعليها أن تختار بين الإجهاض القاسي الذي يلحقها إليه « أنطوان » ، والذي يعرض حياتها للخطر ، وبين الإجهاض المأمون الذي يفر له « شارل » كل مستزماكه المادية ، فتختار العودة إلى عشيقها الصغير ، حيث المال والفرح ، عاملة لملل الفرنسي القاتل : « إذا كان الحب يؤدي إلى السعادة ، فلماذا هو القادر على تخريب السعادة » ..

وتعود « لوسيل » بعد اتخاذها هذا القرار ، للمرأة الطفلة التي كانت تسناها طوال حياتها ، « لوسيل » امرأة الثلاثين عاماً ، تحاول في صناد أن تحتفظ بمشاعر الفتاة المراهقة ، التي ترفض أن تتحمل أية مسئولية من أي نوع ، وللق يخلو لها أن تهف عند س المراهقة لا تتعبه وإن تعبها هو ، ولا تتخطاه برغم بلوغها سن النضج

وهكذا تترك « لوسيل » نفسها تعيش ونحيا ، دون أن توظف معيشتها ، ودون أن تجد لحباتها معنى ، فهي تعيش لأنها تعيش فقط ، والزمن في حياتها بلا ماضٍ يطاردها ، ولا مستقبل يؤرقها ، وإنما هو حاضر فقط ، أو حاضر مطلق ، أو حاضر وكنز ، وفي رأيها أن هذه هي السعادة المطلقة ، السعادة التي تتقوى أي حلم من الأحلام .

ودقات القلب هي قصة هذا الحلم في صراعه مع الواقع ، أو هي بانحصار قصة الحب والحرب معاً ، أما الحلم فهو العاطفة المشبوبة التي يصعد لها الواقع يصدها ويقوضها ويجعلها إلى رماد ، وأما الحب فهو كما تقول « فرانسواز ساجان » صورة من صور الحرب ، لأن ما بين « لوسيل » وأنطوان ، هو نفسه ما بين النار والرماد ، عاطفة مسترة ، تتوهج ثم تنمو ، ثم تعود لتوهج من جديد . فهاوثة الجنس أو تصبح أكثر لباقة ممارسة الحب ، إن هي إلا عملية حيوية تخضع لقانون الحالات الثلاث . فلها قبل ، ولها بعد ، ولها أثناء ، أي أنها تولد ثم تنحيا وأخيراً تموت ..

لهذا جاءت الرواية في ثلاثة أجزاء ، تقابل هذه الحالات الثلاث ، فالجزء الأول هو الريح ، والجزء الآخر هو الصيف ، والجزء الأخير هو الخريف ، وللقابلة هنا ليست بين فصول السنة ، ولكنها بين فصول العمر .

هذه هي خطوط الرض في رواية « فرانسواز ساجان » قبل الأخيرة ، قد تبدو بسيطة مسطحة إذا نظرنا إليها من الخارج ، ولكننا إذا تركنا الأسطح ، وخصنا إلى الأعماق ، أو إذا حاولنا أن نبعثها من الضمير ، تبحت لنا قدرة الكتابة في تناول موضوعها تصويراً وتفسيراً ، وفي رسم الظلال ، وإيلاء للمعنى ، وفي تركيب الجوارح والتفصيلات ، ضد هذه الكتابة أن الموضوع لا يهم ، بقدر ما يهم تناوله ، لأن القضية في القتل وليست في موضوع الفن .

الجزء الأول .. الريح :

وفيه تتحدث الكتابة عن « لوسيل » حديثاً حركياً ، وعن « شارل » حديثاً سكوتياً ، إلا أنها تصف « شارل » من خلال « لوسيل » ، وتسلط الأنواء كلها على هذه الأخيرة ، فهي هي « لوسيل » فتعجب عنها على نسمات الصباح ، وهي تداعب ستائر غرفتها الحمرية ، وفجأة يتنابها شعور غليظ بالسأم ، وبأنها قطعة حياة أو جذع شجرة .. فخر بفرقة « شارل » الذي نمحيا معه .. لأن كانت هذه الأيام تسمى حياة !

ثم تركب سيارتها ، وتوجه إلى (طريق ناسي) المشهور ، وهي تستمع إلى كرشرتو ، لا تدرى إن كان « لشويان » أو « رجانيوف » ، ولكنه لأحد (الرومانيين) على أية حال ،
 وفي الفصل التالى يحدث العكس تماماً ، فوصف « لوسيل » بجنى من غلال « شارل » ،
 الذى يصحو على صوت السيارة وهي حافلة إلى القصر ، فيطل عليها وهو يكرى أيامه
 معها ، وفي هذه الأيام بعد خمسة عشر عاماً ، ومجأة يلتفت إلى الخادمة بألمها : « فى أى
 فصل نحن .. فى الربيع » ويردد الكلمة دوتما وهي أومبالاة .

كيف عرفها ؟

إنه لا يذكر بالتحديد ، ولكن ها هو يصيد صورة « مدام كلير » ، صديقته القديمة التى
 تجاوزت الخمسين ، وهي تنظر إلى حلقها الناهر وجهها وجميلات المجتمع الباريسى ، من بين
 المهرج « شارل » وعشيقته « لوسيل » ، « وديانا » التى لها فى كل حفل عشيق ، وعشيقها
 فى حفل الليلة هو الشاب الوسع « أنطوان » إنه يذكر لها الخطل جيئاً ، ويذكر أيضاً أنهم
 رقصوا جيداً ، هو مع « ديانا » ، و « لوسيل » مع « أنطوان » ، وكما تسمى « أنطوان » فى تلك
 الليلة أن تقوم حلاكه بهذه الفتاة .

وتكرر لقاءات « لوسيل » و « أنطوان » ، مرة فى أحد المسارح ، ومرة أخرى فى أحد
 المطاعم ، ومرة ثالثة فى سيارة « شارل » ، وأخيراً فى غرفة « أنطوان » الصغيرة المترتبة . فى هذه
 الغرفة يجامسان الحب ، وتقرى العلاقة بينهما حتى تصبح ملأ كلام الجميع « فديرة » « ديانا »
 لا تحمد ، وتعليقات « كلير » لا تنتهى ، ودعوات « شارل » دائماً فى مصلحة الطرفين ا
 ومن أجل « أنطوان » ، تتحمل « لوسيل » الكثير والكثير جيئاً ، للملحة الروسية التى
 تفصل بينها وبين « شارل » ، وهذا الأثاث الذى لا يشبع فى قلبها إلا بالبرودة ، كالة الخدم
 الذين لا يشعرونها إلا بالوحشة ، كل ما يشعروها فى القصر بأنها شئ ، إنها ترفض هذه
 الشئبة ، ولكنها تتصلها من أجل « أنطوان » الذى يشعرها بأنها ذات ، ولدى ييادها الحب
 دون أن يلتفت منها قط .

وعباً يملوك « شارل » أن يحول بينها وبين « أنطوان » ، حتى يقرر فجأة أن يصحبها معه
 إلى نيويورك لقضاء عدة أيام ، وترفض « لوسيل » الدعوة ، ترفضها بكل إصرار ، إتقى على
 استعداد لأن أصحى بكل مدن العالم من أجل غرفة « أنطوان » ، ليست أمانى رحلات اليوم
 بها غير تلك الرحلة التى تقوم بها معاً فى جنح الظلام .

وهنا تلقى الكاتبة الصود قريباً وغزيراً على «لوسيل» من الفلفل ، على الثورة التي تعتمل في جوفها وهي في طريقها إلى غرفة «أنطوان» ، إنها ترفض «شارل» والآد ، لأن كائناتاً بشماً يحول بينها اسمه الحمر . فإذا لو تقدمت بها السن ، ورفضها «أنطوان» ، «واتى أحاب أن أقدم» ، وأضاف أيضاً أن أقم في حبه .

ولكن هواجسها سرعان ما تجرفها مياه السن ، لكي تترك «لوسيل» وحدها في الظلمة أمام الباب ، ولكن ليلتها لن تكون ككل ليلة ، قريبا يتشاجر «أنطوان» مع «لوسيل» لأول مرة ، وفيها تصجر «لوسيل» تحكى عن حياتها ، وفيها نسمع «أنطوان» يقول لها : «إنك لا تعيشين إلا لحظتك فقط» .

وفي هذه العبارة يكن السر المخبى في تصرفات «لوسيل» ، ويقع الفتاع الخفى الذي تستر وراءه شخصية «فرانسواز ساجان» نفسها . وهكذا تظل «فرانسواز ساجان» من وراء كتي «لوسيل» مرة ، ومن خلال عينها مرة أخرى لتجده بالرواية في خط مغاير ، فإذا بها ترجمة دائمة من نوع جديد ، أو هي اعترافات شخصية في قالب مبهكر .

وهنا تبرز أهمية هذه الرواية بالنسبة لكل إنتاج «فرانسواز ساجان» ، وبخاصة بالنسبة للأدب في عصر الحبث أو اللا معقول ، وعلى الرغم من أن أبطال «فرانسواز ساجان» لا يعيشون إلا حاضريهم ، متسلخين تماماً من بعدى الزمن الآخرين ، هي لا تروى الأحداث في الحاضر وإنما تروى في الماضي ، مستخدمة في ذلك (الماضي البسيط) ، في هذا الفصل الذي تجده فيه «لوسيل» ، وأنطوان» إلى قصر «شارل» بعد انتهاء شجارهما ، وبعد سفر «شارل» إلى نيويورك ، سرعان ما تنعكس الكاتبة أحداث الليلة حل وجه «لوسيل» في صباح اليوم التالي ، تحضياً وراء ذكرى الماضي ، وهروباً من حضور الحاضر ، وهذا من ناحية يشيع للكاتبة الفرصة أوسع وأصدق ، لكي تسترجع ذاتها وتقوم بنوع من التطلع ، ويؤكد من ناحية أخرى الفكرة (السيكلوجية) التي تطلع عليها ، (وهي الحياة بالماضي في حضم الحاضر) .

على أن أهم ما في الققاء الجديد هي «لوسيل» ، و«أنطوان» في قصر «شارل» ، هو ذكر عنوان الرواية لأول مرة ، وهو العنوان الزيق الذي يحتمل أكثر من معنى ، ويضع لأكثر من تفسير . فبعد ما نقول له «لوسيل» . «إن قلبك يدق بعنف . فله الإجهاد» يرد عليها «أنطوان» . «أبداً إنه الحفنان» ، وتعود «لوسيل» لتسأل كما تسأل نحن بلديرتا :

« وما معنى الخفتان بالقبض ؟ » . ويرد أنطوان : « اعني عنه في القاموس .. فليس لدى وقتنا لأشرح لك معناه »

ويترك « أنطوان » حبيته في حيرة ، هي نفسها الحيرة التي نتركها فيها « فرانسواز ساجان » ، ويصل هذا الفصل إلى لهجتها تلوح من بعيد أنشباح المستقبل وكأنها (طيور هشكوك المتوحشة) . تريد أن تعصف بكل سعادة اللحظة الحاضرة ، فلا تهاصر لا يمكن أن يوجد خالصاً ، إما أن نجثم فوق صدره لنزول المامى ، أو نتخفى في عظامه مخاوف المستقبل ، ويتزاحم هذه للمشاعر جميعاً ، عندما يسأله « أنطوان » أن تقرر ما إذا كانت سنجبر « شارل » لصيحه معه إلى الأبد ، أو تتم بحياة « شارل » المقترحة فلا تراه بعد الآن ؟ .

ويتفحص كل كيان « لوسيل » المتفاحة ، تزامي لنا من خلالها صورة « فرانسواز ساجان » ، ذلك لأن كلمة (تقرير) ، هي الكلمة الوحيدة التي ترجمها من بين كلمات القاموس اللغوي كله .

وفي المطار ، في انتظار عودة « شارل » ، تذكر « لوسيل » في كلمة (تقرير) ، ولكنها لا تحتمل قسوة التفكير ، وما يرتب عليه من معرلة ، فترعى في أحضان « شارل » محاولة أن تسمى « أنطوان » ، الذي يحاول هو الآخر أن يسأها بالارتقاء في أحضان « ديانا » ، وهنا تبلغ المحادثة اساطيرية دروتها « لوسيل » تحب « أنطوان » من خلال « شارل » ، « وأنطوان » يحيا من خلال « ديانا » ، وكلاهما في انتظار (التقرير)

واضحاً يقرر « أنطوان » أن يجبر « ديانا » ، ويتنظر « لوسيل » . جاءت أولم نحى ! لقد أحبها هي ، ولا معنى لأن يلتقي بها في شخص إنسان آخر ، وتعلم « لوسيل » بالقرار الذي اتخذته « أنطوان » ، وبدى ما فيه من تفضية ، فلا تغلظ هي الأخرى إلا أن تنطح فراراً مماثلاً لتصارع « شارل » بحبا « لأنطوان » ، وورغيتها في الدخاب إليه ، ويهله يبلله الحزن ، يودعها « شارل » ، ويثابت خلفه الحرف ، تذهب « لوسيل » . تذهب تاركة القصر الفاسد إلى حيث الفرقة الحرداء ، ويدهاها تنتهي صممت الربيع .. الجزء الأول من الرواية لينقضي بسلامه :

الجزء الثاني : الصيف :

وهو عبارة عن فصل واحد قصير في حجمه ، ولكن فيه وثابة تبعث في النفس الملالة

والصام ، فيها هي « لوسيل » ، وأنطوان « يحمدهان في الفترة الثقيمة للتروية » ، إنها لا يعضيان فيها الأيام ، ولكن الأيام هي التي تمر عليها فيها ، إن الشمس لا تشرق عليها ، ولكنها يعضان نفسيهما مواجهة الشمس .

وهكذا تغطي سمه الليل على فراش واحد ، وتنتظر عودته كل مساء ، ويبلغ الليل غايته عندما يبدأ « أنطوان » إيجازته الصيفية ، إنها لا يعضان معها المال الذي يذهب به إلى كبرى أو مونت كارلو ، كما كانت تفعل مع « شارل » ، لقد ذهبت تلك الأيام كما تدبل أوراق الشجر ..

ويتمدد الفصل في رتابة كما يحمده « لوسيل » فوق الفراش ، وتر الشؤون في تكامل واسترخاء بعد مايو .. ويوليو ، يمي « يوليو .. وأغسطس ، وينتهي الصيف ، ويعطى سبتمبر من يمي « الحريف نمرأ فصول السنة » ، وأتمس فصول العمر

وفي اليوم الأول تظلم أمطار غفيفة حادة ، تصاحبا دعوى « لوسيل » ، التي تساقط على عليها باكية على أيام الصيف التي صاحت ملى ، لقد أنهتها في رتابة كثافة ، غالية من أى تفكير ، يلعب « أنطوان » إلى عمله في الصباح ، « ولوسيل » تنتظره طوال النهار ، ويعود من عمله فتلقاء وتصادماته حتى مطلع القصر وهكذا كل يوم لا سهرات ، ولا حفلات ، ولا رحلات ، ولا أى شيء . مما كان يحدث ، ويانتهاء الصيف ، تسلم الكاتبة أبطالها إلى الحريف ، ثالث وأتم فصول الرواية ، فبعد الربيع ، حيث المرح والبهجة والحركة والارتباط بالناس والجموع ، يمي « الصيف الذي يجرد فيه الإنسان من كل علاقته وارتباطاته الاجتماعية ، كما يجرد من ملابسه على شاطئ البحر ، وأخيراً يمي « الحريف ، يمي « حاملا في طياته معنى الانتهاء ، فيه الدبول ، وفيه الخفاف ، وفيه تتساقط أيام العمر كما تتساقط أوراق الأشجار .

الجزء الثالث : الحريف :

« البشر جميعاً هم نصيب من السعادة ، والعمل ليس هو الحياة ولكنه طريقة للبقاء - على قوة ما ، قوة المحمول » .

« أولوز وأمبر »

وبهذه العبارة التي استعملتها الكاتبة من الشاعر الفرنسي «ألفريد رامبو» ، يبدأ الجزء الثالث والأخير من فجزء هذه الرواية ، وكما يذكرنا هذا الجزء بعبارة «رامبو» التي استعملت بها الكاتبة بجزء الأول : « دوست للحادة ، وعرفت سحرها ، يالها من شيء لا يستطيع أحد أن ينشأه » .

بذكرنا انتظار « لوسيل » لسيارة الأوتوبس بسيارة « شارل » الفانخرة التي كانت تعودها في مطلع الجزء الأول ، فإذا كانت « لوسيل » قد رأت أن المال لا يستطيع أن يشتلها من المادية ، فما هي تراه الآن قادراً على اشتغالها من هذا الانتظار وهذه المضايقة وهؤلاء الناس ، وقادراً أيضاً على اشتغالها من هذه الغربة للترويض التي لا تفعل فيها شيئاً سوى الانتظار . ويحاول « أنطوان » أن يملأ فراغ حياتها من ناحية ، وأن يستعين بها على تفقات الحياة من ناحية أخرى ، فيعرض عليها عملاً بأرشيف إحدى الصحف هي التي كانت تحلم بأن تكون صحفية كبيرة

وتبسم « لوسيل » للفكرة ، ثم تتردد ، وأخيراً تقبل . تقبل هذا العمل على سبيل التجربة ولكن لا تظهر استياءها « لأنطوان » ، وبعد خمسة أيام من قبول الفكرة تبدأ « لوسيل » في العمل ، وبعد خمسة أيام من استلامها العمل ، تبدأ في الاستياء ، وتسته « لوسيل » من أشياء كثيرة .. تستاء من الممر والأوتوبس ، تستاء من الزحام والانتظار ، تستاء من فكرة « الكائنات » ، وتسته أكثر من شكل « أنطوان » وهو ينظم حياتها على أساس الدخول الجديد ، مع أن ثوباً واحداً من عند « كريستيان ديور » ، يساوي أضاف مرتبها ومرتبه معاً ، ولكنها على الرغم من هذا كله تظل صامدة ، بل وتظاهر بالإنجاب

ومع الأيام أحت « لوسيل » أنها تؤدي دوراً عظيماً في مسرحية مضجعة ، إنه دور (مضحك لظلك) . المضحك يستمد كل حيته وألانيته ، ولكن لذلك لا يزال عابثاً متجهجاً ، وبعد أن تنتهي المسرحية ، ويسدل الستار ، تنجم البطلة إلى أقرب حانة لكي تغمس كتفوسها في الماء ، ومع رشفت الحمار ، يتراعى لها كل شيء بوضوح ، ولكن ييشاعة ... إنها تضحك على « أنطوان » ، وتضحك على نفسها ، وتضحك على الناس ، وهي لا تحتمل هذا الضحك ، لأنه زيف ، وكذب ، وخداع ، وعلى الفور تنجم إلى الجريدة ، تطلب إعفائها من العمل ، ومن الجريدة إلى عمل الموهول لتستبدل العقد الماسي الذي أهداه لها

« شارل » بعقد آخر ، وتفيد من الفارق المادى الكبير . كل هذا دون أن نجر « أنطوان » ،
وذلك لكي تعود إلى حياة المجتمع الباريسى .

كانت تترك أن « أنطوان » سيرى الحقيقة في يوم ما ، ولكنها كانت تفضل أن تحيا حياة
حقيقية إلى أن يجي . ذلك اليوم ... سهرة ، وأكلت ، وشربت ، واشترت له كتيبا وملابس
وأسطوانات ، وجعلت يشاطرها حرسها المؤقت دون أن يدري ، وعندما اكتشف الحقيقة ،
جرها وطردھا ، وصممها حفلة أنها كل حلاوات الحياة .

وعندما أفاقت « لوسيل » من الصفحة ، ووقع بصرها على الجيوب الذى تنتظره حتى
يجف ، أدركت أنها لا تملك غيره ، ولا تملك نفوداً تقوى بها جوربا آخر .

وأحسّت بالذل والإنكسار ، وبأنها تريد أن تبكى .

إن شيئا فيها يصريح ، ألا تبق على هذا الطفل الذى فى أحشائها ، وألا تقلد به إلى
الحياة ، كانت حاملا من « أنطوان » وكانت تعلم أن مجي . طفل يقضى على كل ما تبقى من
الحياة ، فاعلمت هذا القرار الذى حملت « أنطوان » على الخفاة هو الآخر .

وتلعل عليها الكارثة من جديد متصلة فى عملية الإجهاض ، إنها عملية خطيرة ولا بد لها
من المال لكي تتم فى أمان ، وهما لا يملكان من هذا المال شيئا ، والمبلغ الذى اقترحه
« أنطوان » لا يكل ، إذن فلا بد لها من معين ، وهنا أصحت « لوسيل » أنها وحيدة ، وأنها فى
حاجة إلى من يقف إلى جانبها ، وفضاء يقفز إلى ذهنها اسم « شارل » . ويسألها « شارل » وهى
عنده فى القصر ، إن كان للمال هو الذى يحول بينها وبين رغبتها فى إنجاب طفل ، فيؤكد له
لوسيل أن المال وحده ليس هو كل الأسباب ... « إذن فأنت لا تريد أن تنسى إلى شيء ،
ولا أن يتسبب إليك شيء . لا زوج ولا طفل ولا بيت ولا أى شيء .. ياله من شيء .
عجيب .. »

« هذا صحيح .. فانا لا أريد أن أمضك شيئا ، إننى أنسى الامتلاك ! » . ويأموال
« شارل » تسافر « لوسيل » إلى جيف حيث تتم عملية الإجهاض ، وتعود لقيم لها « شارل »
هى « أنطوان » محل عشاء بمناسبة نجاح العملية ، وتمس « لوسيل » وهى إلى جوار
« شارل » بالذهب لأول مرة ، ذهب الالتماء إلى شيء أكبر .. « وتغارن « لوسيل » وهى فى
جلستها هذه ، بين ما يقصه لها « شارل » وبين ما يدعها إليه « أنطوان » ، فتحس برغبة

جادة في مصارحة « شارل » بأنها تريد « ، تريد أن تسمى إليه ، أن تكون له .. أن تحبه وأنحياً تحظر القصر .

وكان من الممكن أن تنتهي الرواية ، عند هذا الحد ، ولكن الكاتبة شامت أن نطلما على حياة أبطالها بعد مضي عامين ، مما يؤكد الاتصال التام بين الحلقة وبين نهاية الرواية . ولكن هاهي « لوسيل » بعد أن تزوجت من « شارل » ، وأصبحت سيده القصر ، وها هو « أنطوان » بعد أن أصبح مديراً لإحدى دور النشر ، هاهم جميعاً عند مقام « كلير » في حفل ساهر . ويمر حديث حول الأدب ، فيألب أحد المدعوين ، وهو شاب إنجليزي وسيم .. ماذا يعنى تعبير (لاشاماد نو الحفنان) ؟ يريد عليه أحد للتخصيص في اللغة : يقول العالم « لوريه » ، إنه يعنى دقائق الطبول التى تطلق الامتسلام .

فتصرح « لوسيل » وهى تقف يديها إلى صدرها « ياله من كلام شامري ، صحيح ، إن لديكم كلمات أكثر منا يا هريرى « سوم » ، ولكن يجب أن نعترف أنه فيما يخص بلغة الشعر ، سنظل فرنسا هى المملكة الفاعلة حل إنبات الكلام والمشب .

كان بين « أنطوان » و« لوسيل » مترواحد ، ولكن كما أن دقائق القلب لم تذكرهما بشئ ، فإن تصریح مقام « كلير » لم يجعلها يتحان . أى ابتسام .

ذلك الوجه الآخر :

والذى يهنا الآن هو أن « لوسيل » ابنة الثلاثين عاماً ، هى نفسها « مارسيل » ابنة الأربعين في رواية « فرانسواز سايجان » الأخيرة (الوجه الآخر) التى دفعت فيها الكاتبة بكل مائيق من أسرار حياتها فوق الورق ، فهى تضح فيها عن الخوف حولها هى .. خوفها من الكتان ، وخوفها من الأيام ، وخوفها من نفسها ومن الآخرين ، وخوفها حتى من الآلة الكاتبة التى تكتب عليها فوراً ، والتى تلزمها باستمرار . هذا الخوف الذى يشعرها بالحجل ، ويدفعها إلى التخلص منه بأسرع ما تستطيع ، هو الذى يجعلها تعود فتظفر إلى بحيرة الحب نظرة أكثر نضوجاً وأكثر طبيعية ، نظرة لا تنوى به إلى حضيض السوقية ، ولا لتعلق به في سماء اللثاية ، نظرة تفرق بين الحب للمشروع ، والحب غير المشروع ، علاقات الحب الشرعية مخلو عادة من الحب ، وإن احتمت اللثاية ، أما علاقات الحب غير الشرعية هى غالباً جديدة ومهمة ، ولكنها تنوى إلى قاع السوقية بشكل أو بآخر ، وعند « فرانسواز سايجان »

أن (الوسطية) ليست هي الحل ، أولئك الحل الوسط ليس حلاً ، وإنما الحل هو كما أرادته الطبيعة ، فالحب في رانها ليس صلاة تؤدى ، كما أنه ليس خطيئة ترتكب ، إنه بأبهر تبع شيء جميل بشرط أن يكون صادقاً وبتبادلاً ، إنه تحرير للفن من كل عقدها ومركباتها ، وحل رأسها جميعاً .. الخوف .

وسواء كان الخوف وليكاً للحزن أو العكس له ، فالنتيجة واحدة ، وهى ضرورة وداع الحزن ، أو ضرورة أن نقول للحزن وداعاً .. ، فقد « فرانسواز سيجان » أن انتحال المرأة للأعداء الأخلاقية ، إنما هو ضمناً اعتراف بها بالخطأ ، بل وكتابة إقرار بالقصور والتقصير ، والمفروض هو إبراء ضمنا الأخلاقية بعيداً عن الترفل للقيم التقليدية السائدة ، إنها تكره (مموشية) المرأة التي تشعر باستمرار أنها مطالبة بالاعتذار عن ذنب لم ترتكبه ، إنها ترى في هذا موقفاً غير أخلاقي ، لأن المطالب عن خطيئة غير مرتكبة ، هو في حد ذاته خطيئة ، عطيئة في حق احترام الذات .

لهذا كله مراها في روايتها الأخيرة (الوجه الآخر) تصرخ بأعلى صوته : « وداعاً أيها الحزن ، ومرحباً أيها الفرح » ، وهى الرواية التي سكبت فيها من حياتها فوق الورق ، فاستعادت ثقة القراء ، وبيع منها ٢٠٠,٠٠٠ نسخة بعد أن كان رقم توزيعها قد هبط إلى ٦٠,٠٠٠ نسخة ، وكاد الكتاب الذي يصدر « لفرانسواز سيجان » يفقد أهميته كحدث أدبي .

وتدور رواية (الوجه الآخر) بالإضافة إلى ما سبق أن ما ذكرناه ، حول رجل أعمال واسع الثراء ، قوى النفوذ ، قادر على شراء أى شيء ، وعمل امتلاك كل شيء ، إلا قلب امرأة شابة جميلة ، خارجة فوها من تجربة زواج مريرة وقاسية ، مريرة كل المرارة ، وفلسية كل القسوة . ويبدو أن يمد لها يده بالمساعدة ، ويضع لها قلبه بالعطف ، ويرق لها صدره بالعاطفة ، تعجز هى عن منحه أى شيء ، ولا تستطيع أن تبادله نفس المشاعر ولا ذات الأحاسيس ، فلا تملك في النهاية إلا أن تهجره ، تهجره وتهجر معه كل أطوار النجاة ، ولكنها لا تنهجر إلى حياة أسرى ، وإنما تعيش حياتها هي فالحياة حياتها ، وعليها هي أن تعيش هذه الحياة ، دون أية سلطة خارجية أو أى سلطان خارجي هي إرادتها ، فكما أن أحداً لا يموت من أجل ، فإن أحداً لا يعيش من أجل ..

الأسلوب هو المرأة :

وهكذا تخرج « فرانسواز ساجان » لأول مرة من دائرة البطلة التي نجيا بين رجلين أو البطل الذي يعيش بين امرأتين ، أو باختصار من ذلك التلوث المفرنسي الشهير (تالوث العلاقات العاطفية)

وعلى الرغم من أن (الوجه الآخر) ، هي آخر رواية حتى الآن « فرانسواز ساجان » ، وهي الرواية الحادية عشرة في كشف إنتاجها الروائي ، إلا أنها بعد روايتها الأولى (مرجحاً أنها الحزن) ، تمت أنجح أمثلة على الإطلاق ، وعلى الرغم من تمسك « فرانسواز ساجان » بالكتابة للمسرح ، حيث كتبت له حتى الآن سبع مسرحيات ، بدأها بمسرحيتها المعروفة (فصرق السويد) ، وأختمها مسرحية « قبلاات وغضراوات » ، وعلى الرغم كذلك من تمسكها بكتابة القصة القصيرة حيث صدرت لها مجموعة قصصية بعنوان (عيون من حبر) ، اختلفت حوها الخاد بين متحمسين لما ككل الحواس ، وبالقصر لما ككل الفرس ، وكان محور الفرض والقبول معاً ، هو ذلك الأسلوب (الساجاني) ، الذي اشتهرت به « فرانسواز » ، فالبحس يرفضه لأنه يرى فيه تكراراً ، والبعض الآخر يقبله بل يهوى أنه ما من كاتب لا يكرر نفسه ، وس ذا الكاتب الذي لا يعرف من أسلوبه ، ليس الأسلوب هو الرجل ، وفي حالة « فرانسواز ساجان » هو المرأة ، وكما هو معروف على امتداد تاريخ الأدب الفرنسي ١

أجل . ليست « فرانسواز ساجان » امتداداً في السوربون ، ولا مدرسة في الليسية ، ولا خصوصاً في الأكاديمية ، ولا يمكن مقارنتها بـ « بكتليت » ، « لوجرود ستين » ، « أوسيون دي بوفوار » ، كما أنها ليست فيلسوفة ولا صالحة مدرسة ولا رائدة لاتجاه وإعنا هي غفلة موهوبة ، فتاة تكتب لغة بسيطة وجبلة وذات نغمة حلوة ، فتاة قادرة على حمل الفكرة الفنية ، وصية في قالب فني ..

ويسى ، فهم « فرانسواز ساجان » من يحملها أكثر مما تحمل ، ويحسن فهمها من يمتريها نموذجاً لجليل جديد يعيش في أوروبا بعمامة ، وفي فرنسا بوجه خاص ، ويغتر إلى مؤلفاتها كثير بالكتلات عن كياته ووجوده .

وأبرز ما يلاحظ من أمرها ، هو أنها طليعة تعيش كما تكتب ، وتكتب كما تعيش ،

وتقف أمامك كما يقول الناقد « جورج يلمون » في مجلة « الفنون » الفرنسية بوجه حقيق ويدون أى يرويقيل ، أو بوجه غار ليس عليه قناع .

وهذا صحيح ، ومصطفى صحنه تراه « فرانسواز ساجان » نفسها في الفن ، من أنه عبارة عن ولع الخجابين عن الظواهر الخفية ، كى توضح الحقيقة العارية التى يشترك فيها كل الناس ، والذى تتجسد في كل الناس . وليس من الضروري أن يقوم الفنان بعملية التمرية هذه في كل الميئات والمجتمعات ، بل يكتبه أن يقصر عمله على البيئة التى يعرفها والشخصيات التى يتألفها ، فالمواطن الإنسانية واحدة وإن اكتسبت بظواهر مختلفة في الميئات المختلفة ، وعند « فرانسواز ساجان » أن عملية التمرية هذه ، يبنى أن تتم بصلق تام وصراحة كاملة .

وهذا ما عبرت عنه « فرانسواز ساجان » تميزاً بسيطاً جميلاً قالت فيه : « أنا لا أحكم على شخص ولا على بيئة ، فالإنسان يوجد ، وهو كما هو كائن ، وكل ما أريده هو أن أفهمه ، أو على الأصح أن أتفه .. فلههم في رأيي هو أن يجد القراء في الكتاب الذى يقرؤونه تنمية وصوتاً ، وأن يحسوا أن كائناتاً بشرياً يعيش برؤاه .. »

والواقع من مطالعة روايت « فرانسواز ساجان » ، أن أغلب جهدها تراه ينصب على التلمية القصة البحتة ، أو بالأحرى على التلمية الجمالية ، فأهم ما يهيمها هو أن يجد الجملة الجميلة التى تطابق الصورة الذهنية تمام المطابقة ، فهى تقول في ذلك المعنى : « .. حتى أكتب لا يكون أمامي من هدف سوى الوصول إلى التعبير الصحيح ، وعندما أصل إليه أفرح بنفسى وأحس بالسعادة ، ويكفىني هذا جهداً كبيراً للغاية ، فأنا كسوة ، وأجد صعوبة في إنشاء الجملة التى تطابق فكرى بالعالم والكمال .. » .

ومن خلال هذين المسألين ، وهاتين الإيجابيتين ، من حيث لما في مجلة (نوفيل لوسرفاتير) ، تنصح لنا تماماً صورة الأسلوب (السجاني) ، وكيف أنه هو المرأة أو هو « فرانسواز ساجان » ، فمتى سلما المهر الأدبي ..

يلعب من روييت (حقائق قلب) ، أن البطلة « لوسيل » ، هى رسم دقيق لشخصيتك ، فحبيب عليه قاتلة :

« إن هذا يتل من كل بطلاني ، فهى رواية (هل تحبين برامو ؟) ، كانت البطلة في الثانية والأربعين ، ومع ذلك قالوا إنها أنا ، وأنى بطلة هى أنا في الواقع »

ولكن لا يمكن إنكار أن المشاعر التي نضيفها على شخصياتك ، هي مشاعر الخاصة ؟ ..

« هذا صحيح » ، « فوسيل » ، « هي أنا بكل ما أتمتع به من حرية .. »

الرواية .. أنهلك :

أقول إنه على الرغم من تمرس « فرانسواز ساجان » بنوع آخر غير فن الرواية كالمسرح والقصة القصيرة ، فإن « ساجان » نفسها تفصل فن الرواية على أي فن آخر ، فالرواية في رأيها هي فن النفس الطويل ، وهي خلق لأسرة يأكلها جيش معها الكاتب بشكل أو بآخر ، حتى يصبح فرداً من أفراد هذه الأسرة ، وسرعان ما ينضم إلى أفراد هذه الأسرة ، أفراد القراء وحدها بعد الآخر ، لتصبح الرواية أسرة كبيرة .

ولا تنكر « فرانسواز ساجان » أنها تأثرت في كتابتها للقصة القصيرة ، برائدة الأكبر « جي دي موبسان » ، كما تأثرت في كتابتها بوجه عام للكاتب الأمريكي المعاصر « ساليجر » ، والكاتبة المعروفة « كاترين ماسيلد » ، على الرغم من « ملهوسية » هذه الكاتبة التي نهى رواياتها بالمرزق العميق ، والألم للصح ، في الوقت الذي نودع فيه « فرانسواز ساجان » الحزن نهائياً ، ونفتح ظهنا للفرح ، ونزاعينا للسعادة .

فكرة السعادة عند « فرانسواز ساجان » مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بفكرتنا عن الحياة فالحياة عندها ليست شهذاً كلياً ، بل فيها كذلك المرارة ، والإنسان ليس حالكاً بل هو مخلوق لإل ، والشباب لا يلوم أبداً ، ولكنه مرحلة من مراحل العمر .

وعلى ذلك فالسعادة عند « فرانسواز ساجان » نقيض شيء بالصدقة ، لأنها لا يمكن إحداها ، ولا يمكن التنبؤ بها ، وليس هنالك في موضوع السعادة شيء مؤكد إلا أن يكون المال ، باعتباره أساساً للسعادة وهذا ما عبرت عنه بقولها : « إنه وسيلة للدفع ، ووسيلة الحرية » .

ولكن المال وإن كان أساساً للسعادة ، فإنه ليس هو كل السعادة ، فلماذا يمكن أن نقضي على السعادة ، ونجعل العالم إلى جسيم ، ولماذا يحتاج إلى المال ، والحرية تحتاج إلى المال ، ولكن الحب والحرية والسعادة ، إن استسلمت لآل تحولت إلى نقيضها ، فأصبح الحب حرباً ، والحرية عبودية ، والسعادة شقاء . فإذا كان المال هو إله

العصر الحديث ، فهو الإله الذى يبنى ألا نصل له ، ولكن نصل من أجله .
وعند « فرانسواز ساجان » ، أن فرنسا لم يستعها سوى المال ، والعالم كله لم يفسده سوى
المال ، فهي تقول عن فرنسا : « إن فرنسا تمر بفترة عظيمة من الابتلال ، كل شىء فيها ألتفه
المال ، ولم تعد هناك وسامة أخلاقية ، ضللت الناس لا يخرج عن موضوعات ثلاثة ..
السياسة والجنس والمال » .
وعند « فرانسواز ساجان » تقول عن الوضع الراهن للعالم : « أنا أوقن أن حرباً ستأتى ،
وأنا رقص فوق بركان ، وأنى لأدعش للبلادة والانتفاخ اللذين يسير بهما العالم نحو الكراع
العللى المهرب » .

التعبير هو الآخرون ..

وسألتها بطور الأدبى جريدة « بوفل أوسر فابريه » :
لكنك مع هذا ظاهرة ، قد حققت فى مدى أمد عشر عاماً ، أنت القادة الصغيرة كل
أسلام « رستيناك » ، « رستيناك » ، « رستيناك » ، هو بطل رواية « بلزاك » (الأب جودير) .
ونود « فرانسواز ساجان » قائلة :

« لكن هذا لم يكن هو طموحى ، كان طموحى أن أكتب كتباً يقرأها كل الناس ،
فالإنسان فى السابعة عشرة من عمره ، يرى الجسد شمساً ، وليس مجرد أملاء فى الصحف
المتخصصة » .

أما الذى تأسف له « فرانسواز ساجان » حقاً ، فهو الشعر ، فطلما عبرت عن أسفها اليانغ
لأنها لا تكتب الشعر ، لأنها تكتب شعراً رديئاً لا يرق إلى مستوى الشعر ، وتؤكد « فرانسواز
ساجان » ، أنها لو كانت تسمح بملكة شعرية ، لا كتبت بكتابة الشعر ، فنتلمأ أن الشعر أرق
المتنوع جميعاً ..

تقول « فرانسواز ساجان » تعليقاً على النجاح الساحق الذى حققته روايتها الأخيرة (الوجه
الآخر) :

« أحمده الله أننى استطعت لفترة وبعد من الأرمية أن أرى وجهى الآخر ، وأن أقول شيئاً
بهم القوام » ، فإن يقول الكاتب شيئاً له معنى فى نفوس الآخرين معناه أن هذا الكاتب
لا يزال موجوداً ، ولا يزال يحيا ، وهو ليس موجوداً فى ذاته وليس يحيا وكفى ، ولكنه

موجود في الآخرين ، رغبنا من أجل الآخرين ، فالآخرون ليسوا جسيماً ، وإنما الآخرون هم
 النعم ، وربما كان إحساسهم بذلك في أمالي الأولى ، ولكنه أصبح كذلك في عمل
 الأخير .

وهذا صحيح ، فإن رحلة « فرانسواز ساجان » من روايتها الأولى (مرحباً أيها الحزن) ،
 حتى روايتها الأخيرة (الوجه الآخر) ، إنما هي رحلة الخروج من سراديب (الأنثى)
 أودها إلى (الذات) ، إلى الانغماس في مشاعر (الكل) ، والانخراط في أحاسيس الجميع
 لقد تحررت « فرانسواز ساجان » من (الأنثى وحيدة) ، منذ أن ودعت الحزن ، وبذلك
 نشعر (بالأنثى الكلية ، أو بالذات المتكاملة) ، فإذا كان لابد للحياة من معنى فالوجه الآخر
 للحياة ، وجه الآخرين ، هو المعنى ١ -

الهرقة الخامسة عشر

• حول يلو •

هل الفن للفن ، أم للحياة ، أم لا ؟

• عن لا اريد متحفين سليم كهللا • المن
يشقون أماكنهم في دور العلم ، نوى مجالات
النشر المطبعة ، وانما يريدون ثوبى • أولا •
ومتحفين بعد ذلك • •

• حول يلو •

• كوراد أيك • ١٩٠٨ ، • ستيفن لويس • ١٩٣٠ ، • يوجي أويل • ١٩٣٩ ، • بير
يك • ١٩٣٨ ، ت • س اليوت • ١٩٤٨ ، • وليام فوكير • ١٩٤٩ ، • أرسيت منجوى •
١٩٥٤ ، • جون شتاينيك • ١٩٦٢ ، هذه هي الأسماء اللوامع في حواء الأدب الأمريكي التي
استطاعت أن تخوض بأكثر وأشهر جائرة عالمية .. وهي جائزة (بول) للآداب ، تلك الجائزة
التي معها يشوبها من حوائف في بعض الأحيان • فإياها لا تزال الجائزة الطالبة الكبرى التي يعمل
من يفوز بها في زمرة الخالدين

وأخيراً وفي عام ١٩٧٦ يضاف اسم الأديب الأمريكي الشهير • حول يلو • إلى قائمة هذه
الأسماء • تقديراً لما اتسمت به مؤلفاته من عمق تفهم الإنسان ، ودقة التحليل للثقافة
الحاضرة ، وروعة التركيز على دور المتحف في خدمة قضايا العدالة والسلام .

الإحساس بنقص العصر :

والواقع أن أهم ما يميز • حول يلو • ، وتتميز به مؤلفاته ، هو إحساسه الحاد بنقص
العصر ، واهتمامه البالغ برصالة المتحف ، وتركيزه الشديد على دور (الكلمة) في التعبير عن

مشكلات الواقع وقضايا المجتمع ، وهذا هو ما نطالعه بشكل صارخ في العديد من مقابلاته المنشورة في أكثر المجلات والصحف الأمريكية انتشاراً ، كما نطالعه بشكل أكثر حرصاً في أشهر رواياته على الإطلاق ، وهي رواية (همزوج) ١٩٦٤ وما قبلها من روايات مثل : (للترحيل) ١٩٤٤ ، و (الضحية) ١٩٤٨ ، و (مطهرات أوجي مارش) ١٩٥٣ ، و (ماترسون ملك للطير) ١٩٥٩ ، وما بعدها من روايات مثل : (التحليل الأخير) ١٩٦٦ ، و (مذكرات موسى) ١٩٦٩ ، و (نجم المستر ساملر) ١٩٦٩ ، فضلاً عن مسرحيته الشهيرة (الكيس الدموي) . و (الترحال المتوخ) ، وإذ كانت أشهر رواياته على الإطلاق وهي رواية (همزوج) ، قد صيرت رقماً قياسياً في التوزيع داخل الولايات المتحدة ، كما صيرت رقماً قياسياً آخر في التوزيع عندما ترجمت إلى الفرنسية حتى فازت بجائزة الكتاب القومي في أمريكا ، وعقد لها الناقد بيير رومرج ندوة صحفية في جريدة (الفيجارو) ليبيرو ، اشترك فيها كبار المثقفين في فرنسا وفي الدول المحاورة ، فقد فازت روايته الأخرى (مطهرات أوجي مارش) ، بنفس الجائزة . جائزة الكتاب القومي .

أما « صول يلو » نفسه ، الذي ولد في كندا عام ١٩١٥ ، وقضى صباه في شيكاغو ، والتحق بجامعة شيكاغو وتورنوسون ، ثم بجامعة ويسكونسن ليحصل منها على شهادة التخرج ، بعد دراسته (لأنتروبولوجيا) أو علم الإنسان ، فقد حصل أستاذاً زائراً بجامعة برنستون ونيو يورك ، ثم أستاذاً صاحباً بجامعة مينيسوتا كما عاش فترة في باريس ، وساح طويلاً في أرجاء أوروبا ، وحصل على منحة مالية كبيرة من مؤسسة فورد ، وأصبح يعضها أحد أعضاء لجنة الفكر الاجتماعي بشيكاغو وعضواً بارزاً في المجلس القومي للفنون والآداب ، وحائزاً على جائزة (إيوارد القومية) بالولايات المتحدة الأمريكية ، ثم جائزة (فوردستون) الأدبية عام ١٩٦٤ ، ثم جائزة الناشرين المطلقين عام ١٩٦٥ دون أن يمنحه ذلك من الانطلاق على مضمون رئيسي في أعماله الروائية ، بل على حياة الألفية اليهودية الأمريكية ، تلك الألفية المؤثرة للغاية في المجتمع الأمريكي الحديث

ومن المبررات الواضحة في شخصية « صول يلو » نظراته الثاقبة التي تزيد من وسامته ورفاقته ويصله يدو جريئة وتأثراً في أذهان الآخرين ، كذلك اعتداده الكبير بنفسه ، ذلك الاعتماد الذي جعله يختلف اختلافاً واضحاً عن بقية الشهور «همزوج» صحيح ، إن «همزوج» يفكر في نفسه كثيراً ، وصحيح ، أنه يتم بنفسه كثيراً ، ولكن

الصحيح أيضاً أنه حريص على الاتصال بكل الناس .. بالأحباء وللوقت على السواء .. وهو إلى جانب هذا كله ملتزم بقضايا الفكر ومشكلات الحياة .. وهو لم يمت .. ولكن قتلته الطلقة ، وأنتهكه الصراع ، وبعد قراءه البحث عن الخلاص .

فن هو « همزوج » هذا ؟

هو مدرس متواضع ، نشر كتاباً حقق له شهرة كبيرة وقرأه أكبر لا يزال يعيش عليها حتى الآن ، هذا المدرس هو في حقيقة (محارب قديم في معركة الحياة الزوجية) ، تخرج مرتين ، ولم يختلف له الزواج سوى للشعب ، نقل هذه للشعب ابنة الصلوة « [بحسب] » .

والواقع أن ذكريات هذا الزواج الغريب ، هي التي تشكل السجع الخفيف في الرواية ، حتى أن سياق الرواية لشدة اتصاله بالصدق يوحى بأن الأحداث حقيقية وقعت بالفعل للكتاب نفسه ، كما يوحى بأن الطرف الآخر لا يزال يمارس الحياة .

والرواية بعد ذلك تصفية حساب قديم بين الكاتب والقارئ ، أو بين الكاتب وطل القصة ! ويسأل « همزوج » من حين لآخر إذا كان مجنوناً ، ثم يؤكد في النهاية أنه مجنون بالفعل ، فبعد أن هذه الصفة . الجنون . ليست هي كل صفات « همزوج » ، قصة صفة أخرى تشكل الملامح الأساسية في هذه الشخصية الغريبة ، بل والشديدة الغرابة .. فهذا « همزوج » أستاذ جامعي بلاكرسي ، وكاتب لم تصدر له أعمال بعد كتابه الأول والأخير ، لذا وراء يوحى هذين النقص الكبيرين في حياته بكتابة المخططات التي يرسلها للبابا في القاتيكان ، وللرئيس الأمريكي في البيت الأبيض ، وللفيلسوف الوجودي « هيجر » ، كما يرسل خطابات أخرى للجرائد والإذاعة والتلفزيون ، ولوالده الذي توفي منذ عشرين عاماً ، ولأشخاص مجهولين لا يعرف عناوينهم لأنه ليست لهم عناوين ..

إن « همزوج » يمر بأزمة روحية طاعنة ، زوجه الأول تركه بعد أن جردته من كل شيء . حتى ابنته ، ووجهه الثانية جردته من ابنته في ظروف بالغة القسوة ، وهو في النهاية أستاذ جامعي متخاذل ، بعد رسالة في (الرومانسية) كمدح ، وعلاقتها بالسيحية كديانة .

وتنتهي القصة في ليلة مظلمة وباردة من ليالي الشتاء ، خرج فيها « همزوج » ليطوف بيت زوجه الأول وفي جيبه مدس قديم ، وفي الصباح تنتهي حياته على أثر حادث سيارة وقع له في تلك الليلة ، التي خرج فيها ليقتل زوجه هي وابنتها « [بحسب] » .. فبقية الزوجة والابنة « عرجل هو « همزوج » ..

هذه هي شخصية «هينزج» : التي جعلت اليه صف «صول يلو» : كما وصف به
 «شيكوف» : من أنه موهوب كمفكر ، ولكنه أقل موهبة كفنان ، كما جعلت اليه الآخر
 يقارن بينها وبين شخصيات «هينجوى» : لم يأت أنها تفيض بالحب والحياة والإسابة أكثر من
 أية شخصية من شخصيات «هينجوى» : تلك الشخصيات التابعة أو الضالعة أو التي تلوذ
 بالمرء .

ومما يكن من رأى في أن الرواية شخصية إلى حد كبير ، أو إلى أكبر حد ، فهذا لا يعنى
 أنها ترجمة ذاتية ، أو سيرة حياة ، «هينزج» : ليس بالضرورة هو «صول يلو» : لأنه من
 الممكن أن يكون بديلاً عن شخصيات أخرى كثيرة ، أو هو بالأحرى تصريح دقيق للشخصية
 الأمريكية منذ الخمسينيات ، وربما إلى الوقت الحاضر تلك الشخصية التي تختلج إلى الجذور
 التاريخية والأصول الحضارية ، والتي سرعان ما تتعلق بأية مظاهر توحى شئ من هذه الجذور
 أو الأصول ، مما حدا بكتبتها إلى الاعتماد في مفسوسها على التراث اليهودي الذى يرجعه إلى
 خمسة آلاف عام من التاريخ .

والذى يعنينا هنا والآن ، هو أننا نستطيع أن نجد جذور شخصية «هينزج» في روايات
 «صول يلو» الأولى ، كما نستطيع أن نجد امتداداتها في رواياته الأخيرة ، على أولى رواياته
 (للترنح) ، للكثيرة في شكل يوميات ، نطالع شلها يعيش في شيكاغو في سنة ١٩١٧ ،
 وقد استقال من عمله ، وراح يسكن في غرفة واحدة ، تساعده فيها زوجته حتى يستندى إلى
 عمل آخر ، ولكن حيز الإداة (اليهودقراطية) ، يؤدى به إلى حال من البلاء والخمول
 وتفروض الفكر ، فلا يملك في سجن غرقه إلا أن يفكر ، وربما كان ذلك لأول مرة في
 حياته ، أن يفكر في حياته نفسها .

وسرعان ما تتلجج روفاة السخط والغضب ، فزاد يشاجر مع جيرانه ، ومع أصدقائه ،
 وحتى مع زوجته ، وما إن يصول الشتاء بطيئاً إلى الربيع ، حتى يجد الشاب الواقع بين
 نارين ، وقد أصبح كالبيض للسلوق في ماء يثل . وما كان من نتيجة عمله الجليد ، إلا أنه
 لم يبد يفكر على الإطلاق .. وهجوم صول يلو على المجتمع الأمريكى واضح ، ذلك لأن
 الخطأ هنا لا يكمن في بطله اليهودى بقدر ما يوجد في المجتمع ذاته ، والرواية كما هو ظاهر من
 حوائها دعابة سائرة للمواطن اليهودى الأمريكى ، الذى يحصل على كل الامتيازات للملكة
 ولكنه لا يعترف بهذه الحقيقة أبداً .

وبعد الشتاء والربيع ، نجد « حول يلو » في روايته الأخرى (الضحية) ، وهو يتصر كل
 مبررات مادته الفنية ليصل إلى معنى نفس وأخلاق ، لصيف مائتين الكيف الهواء ، قال بلن
 « ليفثال » يراقب شخصاً كان هو المسئول ، فورما كان مشغولاً عن غير قصد أو عاية ، عن
 طرده من مركز وطني مرموقة ، ولذلك فهو يشترك في شقته كما يشترك في كل حياته .
 ولكن مغزى القصة الرئيسى ، هو استقصاء الطبيعة الحقيقية للارتباطات الأخلاقية
 القائمة بينها ، والالتزامات الأخلاقية عند أحدهما نحو الآخر ، وتعرض القصة باستمرار لحقائق
 هذا الموقف مع احترام مرير لواقعتها الأكثر مرارة ، ويظل المذنب والبطل يتفان تلك الحقائق
 بمجداة للصبر ، تتحملها حالات نائية من الغضب والجنون والإشفاق على الذات ، والمهلف
 الذى يستند « حول يلو » باستمرار هو معنى تلك الحقائق : هل هناك ذنن معنوى يبنى
 علينا أن ندفعه ؟ وما هي الوسيلة التى نبلغ بها هذا الدين ؟

إن ليفثال يمثل اليهودى المطعون الصانع في مدينة نيويورك ، ومدينة نيويورك نفسها تمثل
 المجتمع الأمريكى بكل سطوته وجبروته ، ولكن حول يلو يؤكد من خلال كل المواهب
 والأحداث ، أن سبب ضياع ليفثال يعود إلى حقيقته اليهودية وليس إلى الكيان الاجتماعى
 للرعب الذى تحيط بمدينة نيويورك ، والمذى يمكن أن يسخن أى إنسان بصرف النظر عن
 عقيدته !

وحمل الرعب من جفاء الأسلوب والمقاطع التى يصبح فيها الرعب الأخلاق عند ليفثال ،
 مؤلماً أكثر منه مفتعاً ، فإن رواية « حول يلو » كما وضعها الناقد الأدبى « فريدريك هولمان »
 تعتبر محاولة رائعة لأبداع الرواية الطبيعية خلال عشرات السنين ، إنها حل جيد نعيمه تشكل
 طرفة أدبية بالنسبة إلى المحاولات الفسحة التى كان يقوم بها الطبيعيون من قبل ، لكن يترسبوا
 إلى تعريضات فلسفية لتحديد العلاقة بين الإنسان وبين نفسه على المستوى (السيكولوجى) ،
 وبين الإنسان ومجتمعه على المستوى (السيكولوجى) ، وبين الإنسان وعصره على المستوى
 الحصارى بوجه عام .

وهذا ما عبر عنه « حول يلو » في المحاضرة التى ألقاها في إنجلترا بعنوان « مرة الوصل بين
 الكاتب والجمهور » بقوله : « أعتقد أن أدبنا للقرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، كانوا على
 معرفة حقيقية بالمشاكل الاجتماعية ، أما أدبنا القرن العشرين ، فقد تركوها لمن يعملون في
 مجالات التخصص ، ولذلك نادراً ما نجد أدباً من أدباء العصر يعالج مشكلة الغرب ،

أو مشكلة الكفاح من أجل المساواة ، وإذا تحقق هذا الشيء النادر ، وتكلم أحدهم عن مشاكل العصر ، فهو لا يضيف شيئاً بل يكون حديث انعكاساً لوجهات النظر التي يتبنى إليها ، وإلى هذا يرجع اعتقادنا للمعركة الحقيقية ، كما يرجع إلى انزوال الأديب عن المجتمع .
ويقول لي موصح آخر من نفس المحاضرة : « إن الكاتب لا يمكن أن يتعلم شيئاً دون أن يأخذ دوراً إيجابياً في عملية الحياة ، فمن لا يريد مثقف سليم كهؤلاء الذين يتحلون بأحكامهم في دور العلم ، أو في مجالات النشر المختلفة ، وإعنا نريد لهم توريثاً أولاً ، ومثقفين بعد ذلك » .

والطلاقاً من فوق هذه القاعدة الفكرية ، يعود « صول ييلو » لمناقشة قضية الالتزام ، من خلال مناقشته لحلاقة الكاتب بالنقاد ، وموقف النقيب من قضايا العصر ، وذلك في المؤتمر الدولي الرابع والثلثين الذي عقده (نادي بان) ، وفيه أظن « صول ييلو » وسط ٥٠٠ عضو يمثلون ٥٥ دولة ، أن الكاتب أو الفنان حر في أن يتبنى أية قضية ، أو يدافع عن أي مبدأ ، أو يتشجع لأي نظام ، وحر كذلك في أن يؤمن بنظرية « الفن للفن » ، أو « الفن للحياة » ، أو « الفن لله » .

بعبارة أخرى ، إن الكاتب في رأي « صول ييلو » ، حر في أن يلتزم وفي ألا يلتزم ، وليس الناقد يوصي عليه بها كانت حجيجه ، فن حيث يصار للكاتب أو الفنان ينبغي أن ينطلق الناقد ، لأنها إن لم يقف فوق قاعدة واحدة والحكمة « أصبحت متباينتين تباعد طرفي الصحراء أو شاطئ البحر » .

ولكن هل معنى هذه الحرية أن يصبح الكاتب أو الناقد غير مهتم بشئون مجتمعه ، أو غير مهتم بقضايا عصره ؟ .

أزمة النقد من أزمة العصر :

الواقع أن « صول ييلو » قبل أن يتعرض لمناقشة حرية الأديب ومسئوليته ، يعرض قبلاً لمناقشة حرية الناقد ومسئوليته ، فإذا كان الناقد حنده يأتي في المرحلة الثانية بعد الأديب أو الفنان ، فإن مسؤولية الكلمة النقدية لها الأولوية في التأثير على وجدان الكاتب ، وبالتالي على ضمير الجمهور .

وانطلاقاً من تق هذه القاعدة يتخذ « صول ييلو » بدكتاتورية القائد ، وتأثيرهم الخطير على

الأدب ، فهو يرى أن كل صاحب نظرية ، وكل محقق لمذهب ، لا يكاد يتناول بالنقد عملاً أدبياً أو فنياً إلا ويحسد إلى بحرجه . ما لم يكن هذا العمل متفقاً مع نظريته في الأدب ، متفقاً مع مذهبه في الفكر والحياة ، وبالتالي فهو لا يتسح في العمل إلا ما جاء في خدمة قضائيه ، وهذا معناه أن الناقد يريد أن (يسمو) الأديب أو الفنان لحسنه أفكاره والترويج لقضائيه ، وهذه السخرة : لا يد وأن تدعو إلى (السخرية) لأنها في النهاية لا تحلح كلاً من الناقد أو الفنان . .

إن مهمة الناقد هي دراسة العمل الأدبي أو الفني وتحليله بناءً على أسس ومفاهيم نقدية لا تدخل في دائرة السبيل أو الدين أو الأخلاق ، ولا حتى النظم الاجتماعية ، هذه الأسس وتلك النظريات هي أصلاً قائمة على الحق والابتداع الفني الذي يخضع لعلم الجمال والكتاب بعد ذلك هو ، في أن ينهي قضية ، أو يخلص من مبدأ ، أو يقف إلى جانب نظام ، وسر كذلك في أن يتجه بفتة نحو الحق ، أو يتجه به نحو الحياة أو يتوجه به إلى الله .

وهذا يستند الأديب « صول يلو » موقف الناقد من بعض النقاد المعاصرين ، من أمثال « ريجون بيكار » صاحب كتاب (نقد جديد أم خلد جديد ؟) ، « روزلان بارت » مؤلف كتاب (نقد وحق) ، « وسيرج دويرفسكي » في كتابه (لماذا النقد الجديد ؟) عنده أن أمثال هؤلاء يشدقون فقط بكلمة (جديد) ، وليس في تعلمهم من جديد ، إن تعلمهم لا يمدوا أن يكون تكراراً وشرحاً للروائع ، ذلك التكرار الذي يلقى مزيداً من الغموض على العمل الأدبي ، في الوقت الذي كان ينبغي أن يضيف إليه أفكاراً مستتيرة .

أما الناقد الشهير « ليفز » الذي يقوم بدور خطير في إعداد الأدباء والقصص في العالم الناطق بالإنجليزية ، وله نفس التأثير على القيمين الأمريكيين فهو يلبس إلى تفسير الأحوال الأدبية وتفسيرها ، عن طريق الموقف الذي تتخذه هذه الأحوال من القضايا التاريخية والسبيلية والاجتماعية ، وفي اعتقاده « صول يلو » أن هذا الموقف بدوره ليس موقفاً جديداً ، لأنه يؤدي بكثير من الأدباء إلى فرض تغييرات (أيديولوجية) عليها على إبداعهم الأدبي والفني ، اعتقاداً منهم أن وظيقتهم الأساسية هي للإلمة بين هذه التغييرات ، وبين جميع الأسباب والغايات .

المثقفون وأنصاف المثقفين :

وهنا يتعرض « صول يلو » لقضية المثقفين وأنصاف المثقفين في هذا العصر ، وذلك من خلال تعرضه لمناهج التدريس في المعاهد والجامعات ، كاشفاً الفتح عن وجه المرفق السائد والتقليد الراسخ ، وكيف أنها في الحقيقة طريق خاطئ ، فبعد « صول يلو » أن التركيز على أعلام الأدب والفن في العصور القديمة ، دون الاهتمام بالعصر الحاضر من شأنه إبعاد الجيل الجديد من المتعلمين عن تيار العصر بكل ما يحتل فيه من مشكلات وما يبرز به من قضايا ، وليست حجة عدم دراسة الأديب أو الفنان إلا بعد موته حتى تكتمل أعماله ، ويصبح ملكاً للتاريخ ، بالحجة التي يعمل لها أي حساب ، لأن هذا معناه أن نظل ونقفن على قبر « بودلير » دون أن نتقدم إلى الحاضرين .

إذا كان عدم دراسة للحاضرين هو نوع من مجازاة بعض الجامعات المثيفة كالسوربون مثلا ، أوجسيفي لوكسبورود وكيمبريدج ، فإن ذلك بعد مرة أخرى سلوكاً مروجاً في الطريق الخاطئ ، لأن هناك من جاءوا بعد « بودلير » ، ثم ماتوا ولم يدرسوا مثله حتى الآن وكما تعرض « صول يلو » لمناهج التدريس ، تعرض كذلك للأساتذة ، هؤلاء الذين يخرجون أجيالاً مصابة من الشبان يتشرون في القطاعات الثقافية ، حاملين بالتدريس أو مستغلين بالكتابة ، أو متفرسين بالصحافة ، أو موقوفين بغير الشر ، أو موزعين على أجهزة الإعلام .

هؤلاء الأساتذة إنما يلغون تأثرهم (بالكلاسيكيين) المحدثين من أمثال « جويس » و« شر » و« وليوت » و« بروست » و« لورانس » و« جيد » و« فاليري » ، على هذه الأجيال ، التي تؤثر بنورها في الجيل للحاضر ، وما بعده من أجيال .

ولكن ، هل يصل فهم أولئك هؤلاء جميعاً إلى الدرجة التي تسمح لهم بالحصول على لقب (مثقفين) ، كما حصلوا على لقب « خريجين » ؟ .

يقول « صول يلو » إجابة على هذا السؤال : « إن الجامعات إنما تخرج آلاماً مؤلفة من المؤهلين ، ولكنها مع هذا لا تخرج غير حشرات من أنصاف المثقفين ، الذين يستكملون نصيبهم الثقافي الآخر ، بعد تخرجهم من الجامعة ، وبعد تفرسهم بالحياة الأدبية ، مع ملاحظة أن النصف الأول من تحصيلهم الثقافي ، لم يحصلوه من الجامعة بقدر ما يحصلونه من جهودهم

المردية ، وإطلاعهم الذاتي ، ويرجع ذلك مرة أخرى إلى المنهج وإلى الأساتذة ، فللمناهج مكانة ومكانة ، والأساتذة مجرد ناقلين أو شراح ، يبقى الخلق والإبداع للنقاد خارج مابر العلم » .

وعند « صول يلو » ، أن نمة تحولاً اجتماعياً خطيراً يتمثل في ازدياد عدد المشتغلين في الأوساط الأدبية عنهم في الأوساط الصناعية ، وهذا معناه أن من الواجب على المثقفين أن يكونوا على دراية تامة ومعرفة كاملة ، بالأسباب المؤدية لذلك ، فهذا مثال من الأمثلة المطروحة على فقدان المعرفة الحقيقية ، معرفة المثقفين بالمشتغلين بالثقافة والأدب ، إن أهدأ عليهم ضعف المستوى ، وعدم التطور ، والافتقار إلى الأدوات المناسبة ، فهذا لا يفي عدم وجود جمهور يتابع ما يقدمه أصحاب المثقفين أو أشباه المثقفين ، والنتيجة أنهم سيصلون الجمهور ، ويشوهون النوق العام ، خالقين مستويات مرجية ، وروحيين للماهم خاطئة .

لذا عندما نتساءلنا عن مدى حرية الكاتب أو الناقد في الاهتمام بشئون مجتمعه ، ونبلالاه بقضايا عصره ، نرأينا الواقع كما يقول « صول يلو » ، أن هذه الحرية التي تجد من الأدب شبح الإلزام ، لا تمنح على الإطلاق عزلة أو انعزال وإنما تمنح مسؤولية اللامعنة بإزاء الواقع الخارجي ، لعالم اليوم قد تغير وأصبح (التكنولوجيون) ، وحقى (التكنولوجيون) ، مسؤولين مسؤولية كاملة . تجاه المجتمع ونظمه ، وتجاه الدولة وبنائها ، وتجاه العالم وسلامه ، وتجاه الإنسانية كلها ..

ويؤكد « صول يلو » على أهمية حركة الدرجة من وإلى الفئات الحية الحبيطة وذلك للتضيق بين الشعوب التي تعيش في ظروف عصر واحد ، وبهذا يسهل الالتقاء حول ذكر اجتماعي له هدف إنساني واحد ، والاتفاق على مبدأ وحيد هو بلا جدال مبدأ التمايش السلمي بين الشعوب ، وإقرار السلام في العالم .

وإذا كان هذا المبدأ له أهمية في أي عصر مضى ، فإن أهمية تتضاعف في هذا العصر بالذات ، هذا العصر الذي يركس فوق (الميديوجين) ، ويتحرك تحت معنى القضاء ، ويتصير أمام أعين الأفكار الصناعية ، وفوق هذا وثاك يعيش على أصصاب مهارة ، تهدده للفتنة الذرية ، ويشك الخوف من تهور بعض الساسة أو الحكام ، أولئك الذين يستطيعون بضغطة إصبع على أحد الأزرار أن يحولوا العالم إلى دمار . هنا وهنا فقط يصبح الخلاص لا بيد

المسألة والحكام ولكن بيد الأحياء والفنانين ، فالكلمة هي سلاح المستقبل ، وبهذا السلاح يستطيع الخفقون أن يعرضوا الإيمان بعادة المصير - مصير الإنسان ، وبالأمل في الإنسانية .
إنسانية كل الشعوب

هكذا يبدو صول يلو في أفضل رواياته عندما ينسى أنه يهودى وأنه يكتب للشرع جميعاً ، إنه يصرح بأعلى صوت : « إن الإنسانية ليست مجرد وجود على سطح الأرض ، ولكنها عبء ومستولية أخلاقية في المقام الأول » .

الكاتب ومحطات المصير :

والزوال الذي يعرض نفسه هنا الآن ، هو .. ما موقف الكاتب المعاصر من تحديات المصير ؟ ..

حصر العلم باكتشافاته الثورية ، وفناره الصناعية ، وقنائه الذرية والهندسية ؟ حصر التكنولوجيا واليكة والآلية الكاملة ، فضلاً عن الإنتاج الضخم ؟ حصر تقارب المسافات ووصول الثقافة بكافة وسائلها إلى أكبر مساحة من الجمهور ؟
ما موقف الكاتب المعاصر من هذا كله ؟ أو بعبارة أخرى ما هي التحديات التي تواجه الكاتب للمعاصر ؟

إن « صول يلو » يشير بإصبعه إلى تحديات المصير ، وأعراضه البشعة ، لكنه يظل مع ذلك متفائلاً ، ومبتهقاً مما يملكه من إيمانه بالطبيعة البشرية

إنه يبدأ بوصف الداء ، وتشخيص مرض المصير ، فهراء في (الخطية) أو في ذلك الطابع الموحد الذي تمر عليه حياتنا ، والذي تخفى فيه أفكارنا ، ضحباتنا ، وأفكارنا واحدة ، أو هي بالأحرى ولحمية .

هنا المرض إما يقضى أكثر ما يقضى في مجتمع الرقابة ؛ فكل الرغم من أن مجتمع الرقابة يمارس شتى مباحج الحياة ، فإنه يعاني من السأم ، وعس بطال ، ويقتصر إلى الحيوية . إنه مجتمع مريض يرغم الاتصالات ، والتلاجات ، والمخاطبات ، والتلفزيونات الملونة ، والراديوهات الجسمة الصوت ، وأجهزة التسجيل والتليفزيون ، والسيارات الفارعة التي تتحول الطريق ، والطائرات الخفيفة التي يملكها الأفراد ، والروايات البوليسية التي تلخصها المحلات والصحف السيارة .

ويضرب « صول يلو » مثالا لمرض (الطاعم الموحد) ، الذى أصيب به إنسان هذا العصر ، يقول : « لقد طلبوا منى ذات يوم أن أكتب مقالا عن ولاية إلينوى الأمريكية ، لكننى وقعت فى حيرة مؤلة ميعتها هذا السؤال - ما الذى يميز ولاية إلينوى عن أى ولاية أخرى ؟ نفس الجبلات ، نفس الإذاعة ، نفس البرامج التليفزيونية .. »

وعلى الرغم من هذا كله ، فإن صول يلو يظل متفلا ، يظل مؤمناً بالإنسان ، مؤمناً بالطبيعة البشرية ، إن أمته معقود على أفراد يحبون الحياة المخصصة فى صمت ، والإنسانية فى أحاسنها تستمع لأصوات هذا الصمت ، إن صوت الصمت أبلغ تعبير عن صعود الإنسان ، وغلود الروح الإنسانى ، إن بطه « هندرسون » ملك الأمطار تحطوه الرغبة العارمة فى أن يتنقل بكيانه إلى أتمر آفاق الوجود حيث يخرج الحزن بالكل ، والكل بالحزن ، ويصير الكل وحيداً ، كانت حياته رحلة خارج أسوار اللات بهدف الانتماء تماماً فى حياة الكوكب الذى يعيش عليه البشر صحيح أن هؤلاء الأفراد قليلو العدد ، ضئيلو الحجم ، ولكن الأمل معقود عليهم ، باعتبارهم الدليل الفاضح على أن النفس البشرية لا تموت ..

« فى ولاية إلينوى التى تحيا حياتها الجبلية ، دخلت للكتابة العامة لأسألك أن أكتشف أن هناك من يقرأ « أفلاطون » و « بروس » ، و « روبرت فروست » ، صحيح ، إن من يقرء هذه الأشياء الحادة اليوم ، يطوفونها بدرجة أقل من سابقهم ، ومع ذلك تظل هذه الروائع الجادة تحركنا ، وتظل تؤكد أننا لا تزال نبتز أمام روائع العظمة الإنسانية . »

ويرى « صول يلو » أن أساليب تشكيل الذهن ، وفصل المنح ، والتكيف الاجتماعى لا تملو أن تكون أشكالا جديدة لطواهر قديمة فهى الكتاب منذ زمن بعيد ، وإزاء هذه الأمراض ، تظل الدعوة للمسترة إلى الحرية ، وقد صير « دستوفسكى » من هذه الدعوة بطريقة مؤثرة ، حين قال . « إن طيحتنا هى أن نكون أحراراً ، سواء أحيينا ذلك أولم نحب . »

صحيح ، إن كوكبنا الأرضى أصبح كسطح القمر ، له وجهان ، وجه مسم ، وآخر مشرق ، وإن النحة التى نراها على وجه كوكبنا الأرضى ، همة عارضة وليست أصلية فى بناء العالم ، والكتاب أو الأديب أو الفنان ، كفيل بأن يعرض بفه وفكره عن هذه النحة ، وذلك بالتصير عنها قنياً وفكرياً .

وهذا ما صير عنه « صول يلو » بقوله - « إنى أومن مع « قلوب » بأن على الكاتب أن

يستجى بالخيال والأسلوب ، كى يزود البشرية بالصفات الإنسانية التى أضاعها العالم الخارجى ٢ .

ثم يقول فى عبارة أخرى مؤكداً إيمانه بالطبيعة البشرية : « سيظل للأدب الرفيع صوته الذى يُسمع ، ولن تحمل عظه أفلام دعاة البقر ، والروايات البوليسية ، والسيفى العارية : والمسرحيات الرخيصة . اللهم إلا إذا صحتنا للطبيعة البشرية »

أزمة الكتاب المثلثين .

هذا هو الكتاب الروائى « صول يلو » الذى لا يعد نفسه كاتباً أمريكياً أو يهودياً ، بل مجرد كاتب روايات حديث ، لأن الرواية نسلت من على ، لا مكان فيه للطوعية المحلية ، ولا للشعور الوطنى ، ومن هنا يتحرس بالكتابة كان حظه هو أن يتحق بأسرة الكتاب المثلثين من أمثال ، « جورج أورويل » ، وأندريه مالرو ، وآرثر كويسلر ، وأندريه جيد ، وت . س . اليوت . - فضلاً عن الكتاب الأمريكى للمرمولى من أمثال ، « درايزر » ، وأندرس ، وسنكلير لويس ، الذين فتحوا الأبواب مشرعة على الطرقات ، ليجد الإنسان نفسه أينما ذهب ، وأينما حل فى قلب الأدب .

وحل الرضم من تناقض الوضع الذى وجد « صول يلو » نفسه فيه ، أو الذى وجد نفسه موضوعاً فيه ، وضع « الكومبولين » بصته كاتباً عالمياً ، مطلقاً وحدفاً ، ووضع المثلث الذى يمثل فى المهادرة المثلث ونشأته الأمريكية ، وحل الرضم من أن التوفيق بين هذين الموقعين صعب للغاية ، إن لم يكن مستحلاً ، فقد حاول « صول يلو » فى نتاجه الأدبى ، ألا ينسج المثلث المثلث ، بكل ما يمتد ذلك من محذور فى القرية اليهودية ، وبكل ما يتمثل فى أجواء هذه القرية من اهتمامات ومشكلات وقضايا ، كما حاول فى ذات الوقت ، أن يظل بعيداً من الانغماس فى مشكلات الحياة الأمريكية الأوسع نطاقاً والأرحب أفقاً ، ولهذا السبب بالذات ، لم يحصل « صول يلو » اتصالاً حقيقياً بحجرات الحياة الأمريكية فى أعقاب أزمة ١٩٢٩ - ١٩٣٢ ، تلك الأزمة التى شهدت تحولاً جديراً حقيقياً فى مسيرة بعض الكتاب الأمريكىين أمثال « درايزر » ، وسنكلير لويس ، وريتشارد رايت ، وجون شتاينيك ، وما صاحب هذا التحول من زيوع الأفكار اليسارية والاشتراكية ..

ولقد برزت هذه الظاهرة الاعترافية أو الامتزالية ، فى فكر « صول يلو » ، حق أن

معطياتها في الخمسينيات والستينيات ، كانت تنفرد ، وتلعب به بعيداً عن الميدان ، ومن هذه المقاطعة يقول « سول بيلو » : « كانت نيويورك في أوائل الستينيات مركزاً أدبياً لعصابات منظمة ، وعلى ذلك وجعلت الأمر مزعجاً ، لأنني لم أُرغب في الانتماء إلى أية عصابة من العصابات ، فبحثت إلى شيكاغو .. للعبة الأمريكية القفلة ، حيث لا يعرف فيها أي شيء من هذه الأشياء » .

ومع أنه « بيلو » لم يصرح بالمعنى المقصود من مصطلح (العصابات المنظمة) إلا أن الدلائل تشير إلى أنه يقصد به معنى المذهب السباسبية اليسارية ، وليس أدل على ذلك من أنه عندما سئل عن حقيقة موقفه من (المكارثية) ، كانت إجابته : « لم يكن لدى شيء يستطيع «مكارثي» أن يستلهم مني ، لم تكن لدى وظيفة معينة أو عمل بالذات ، ولم أكن واحداً من رفاق الطريق ، ولكني مع ذلك دعمت من جبن للضحايا الأمريكيين في تلك المرحلة ، ذلك الجبن الذي أثمر أنه سرعان ما حوَّضه معظم الناس لأفوا بالصمت في عهد «مكارثي» ، بما أوحوه من حركة جهادية تحز بها الشباب في الستينيات ..

إلا أن هذه الروح المهادية التي طغت فوق السطح قفزة من الرمس ما لبث أن انصبت وتهددت وحلها الصدا ، ذلك لأن كل شيء كما يقول « بيلو » ، يتل أو يمثّل حياة أدبية مستقلة ، اجتمعت من جلوه ، كما أن للزواجات بمختلف أنواعها اضطرت الكتاب في الخمسينيات والستينيات ، فالطبقة للتوسط بأسرها عدلت بوهيمية ، فلم يكن باستطاعتها أن تقرأ ، كما لم يكن باستطاعتها أن تفعل .

على أن هذه النظرة الغاضبة أو الغصص ، لا يمكن أن تدل على أرسنراطية ثقافية ، ولا على عزلة وجدانية ، ولا حتى تعال على الحياة السياسية ، وإعماهي نظرة رثاء لوضع بعينه من أوضاع الأدب ، في عصر بعينه من عصور التاريخ ، فضلاً عن أنها نظرة طرد ، ولا أقول استعلاء ، بل هدف منها الارتضاع برسالة الفن ووظيفة الأدب ، عن الدخول في معارك وهمية لا جدوى منها ، سواء بالنسبة إلى الأديب أو بالنسبة إلى القارئ .

وانطلاقاً من فوق هذه القاطعة الفكرية ، يمكننا أن نرصد اهتمامات « سول بيلو » (التيافيزية) ، وبخاصة اهتماماته بكل من المفكر « روبرت شتاينر » والفيلسوف « أودين بادفيلد » ، وبخاصة هذا الأخير الذي يحبه « بيلو » معناية بالغة ، واحترام شديد ، ومشاركة وجدانية حارة ، فهو يقول عنه بأشغال حقيق بعد أن كتب راقته « هنترسون ملك الطرق

التي تعبر عن خروج بطله من المجمع اليهودي المطلق إلى المجال الإنساني الرحب ، وانتقاله إلى النوح الإنساني الباحث عن الحقيقة والحكمة في كل زمان ومكان .

« إن » بادفله ، يعكس اهتماماً حقيقياً بما يتناول اهتمامي ، وأخيراً بذلك البحث عن الحقيقة كما هي ، لا كما صيغت لتلائم التلمذة في رأس ، فقد كان حظي من التعليم الجامعي حظاً نموذجياً ، فلو سألتني عن أسرار الوجود الكبرى ، لوصفتها لك ، بل تضمنت لك بأجوبة مقبولة عن الأسئلة المطروحة ، أجوبة مقبولة على الأقل بالقياس إلى الرأي العام المحترم ، لأن اهتمامي بهذا الرأي العام امتد في التسلسل من حين الآخر ، لأنه فيما يبدو لا مجال للتضايك التي تهمني شخصياً فقد ما يكون الاهتمام . إن الناس فيما أظن ، يؤمنون بأنهم يمتلكون أدواً ، لكن ، أتمنى شيء في الأدب المعاصر ، يوحى بأن الكتاب حقاً يؤمنون بهذا الشيء ، أودعني يشعرون به ؟ ربما يمتلك الناس أدواً خائفة ، لكن هذا أيضاً شيء مفقود في الأدب الحديث »

وبعد أن يمر « يلو » من نفسه وتلفه فقدان الروح في الأدب ، ويصير الأمل بذلك الأدب للبحر الصلات بالإنسان الإنسانية الحارة ، الذي يعصفه بقوله . « إننا لم نعد نملك شيئاً غير التكنولوجيا ، والمشاركة التقنية ، والعنصر اللبيب ، بدلاً من المحبة والعاطفة والمشاركة الوجدانية » نراه في مقابل هذا الوضع المؤسف والمؤسف لحال الأدب ، ينظر بعين الإعجاب إلى الأمر بكين القدامى ، هؤلاء الرجال الغريب الأطوار ، الذين يحصمهم بالثناء والإشادة ، حتى يقول صهم : « هأنذا أتمنى في صور هؤلاء البشر الغريب الأطوار ، وهم في طريقهم إلى جزيرة هاواي ، والأزهار معلقة في أمتاعهم في حواشي غدا زاهر ، وهذه الحال من الحلم الأمريكي ، هي ما أشاركه فيه كل المشاركة » .

الفردوس المفقود والأدب للوجود :

والسؤال الذي يفرض نفسه علينا الآن ، هو . ما الذي نستخلصه من موقف « يلو » من هذين العالمين . عالم الحلم وعالم الواقع ، عالم الرؤيا وعالم الرأي ؟ هل هو موقف بطله « أوجي مارش » الذي يبدو مستقلاً غام الاستقلال عن هذا العالم برغم اهتمامه فيه ، وباتجاهه فهو يعيش حياته بوجهين . يظهر بأسدها بين الشر العاديين بكل تعاضد وسعيتهم ، وينظر بالآخر إلى الكون الشاسع الذي يتسع لفكره الرحيب ؟

الواقع أن « صول يلو » ، إنما يبحث عن روح إنسانية غائبة في عالم غير موجود ، أولم يجد له وجود ، عالم من تصوره الخالص ، بعيداً عن الوجود الأرضي الفارق في اللزب . وهو لا يرى الأشياء بمنظار الأدب للصرف عليه ، لأن هذا الأدب مرفوض عنده وفقاً بآثا ، فهو لا يفتي به لأنه يريد له بديلاً ، مازال غامضاً في عالم الغيب ، ومن ثم فإن حكمه على هذا الأدب حكم قطعي لا راد له ، ولا استئناف فيه ..

إنه في بحثه الدائب عن المجهول ، الفارق في الغيبية ، يصور لنا حيتين متقابلتين ، حياة أبناء عصره ، في سلياتها وإمكانياتها ، في ظواهرها ومظاهرها ، في كل عرق من عروق وجودها الأرضي ، ثم الحياة التي يصورها ويرهاها بعين خياله ، في الوجود لتشكل للقابل لهذا الوجود الأرضي .. في الفردوس المفقود أوفى الأرض للوجود .

ومن هنا تبتق مقومات (أيتولوجية) « صول يلو » ، مقومات (أيتولوجية) في النص والأدب والحياة .. وهي (الأيتولوجية) التي ألمحت ركيزتها المحورية من الإيمان بالطبيعة البشرية ، وبأنه لا يعمل الإنسان سوى الإنسان

إنسان الكلمة وكلمة الإنسان :

إن محاولة البحث عن كلمات بالخروج عن دائرة اللغات نفسها ، تحمل النغمة الأصلية التي تردد في أدب صول يلو ، لذلك نجد أن « هنرمسون » يردد تقريباً نفس الكلمات التي قالها من قبل أوجي حارث ، عندما يوضح موقف الإنسان من الكون فيقول ويقول النسيبة التقليدية : كن واقعياً وفكر فيما يمكن عمله فعلاً ، لكن هذه النسيبة لا تخرج من كونها شعاراً مزيفاً ، فأنا لا أستطيع أن أعيش الواقع إلا إذا فكرت في جميعه ذلك هي المعطاة الوحيدة التي يستطيع الإنسان أن يحققها ، فالنسيبة ليست بالذات المنخفضة ، ولا الكبرياء الكريم ، ولا التملق على الآخرين ، ولكنها في امتزاج الذات بالموضوع ، والإنسان بالكون ، والشمع بالحياة ..

حقاً ما نروم أن يتطلع الإنسان المكون كله في داخل ذاته ، في تلك اللحظة يرأ الإنسان نفسه عن أن يأتي من الأفعال ما هو حقير وذوي . بل يحتم عليه أن يرفع بمستوى إنسانيته . استمع إلى صول يلو وهو يقول وكأنه نبي أتى يعلم الإنسان الأمريكي البدائي الفيلسوف

الأصيلة والحكمة الخالصة : « لا تظن في الجيوش عتماً تراق وأنا أقبل الأرض ، فهي أمنا كلنا
عنها خرجنا وإليها تعود » .

إنه في عصر طفى فيه صوت الآلة على كل فكر أو فن ، وحلا فيه صوت ميكروفونات
الإذاعة ، وشاشات التلفزيون ، وحلقات السينما ، وأشرطة التسجيل على صوت الكلمة التي
لم يبق لها صوت ، يتغلغل هذا الصوت الحاد والحار ، يبعد للكلمة شرفها ، وللفكرة بهاءها ،
ويرد للدهى اعتباره ، ويضيف إلى أبعاد الرواية أمجاداً جديدة ، فأنما أمامها آفاقاً ترحب ،
ناضجة الروح في جسد إنسان الكلمة ، نافضاً الفبار من وجه كلمة الإنسان .

الصرخة السادسة عشر

« آلان روب جريه »

إما الفن أو الفنان !

« إن أبا الملوك أسمى يأنق وليس لي أن أتعول
فهم كللت اللغز الذي طرحه عليّ ... ليس هناك
سوى جواب واحد ممكن ... جواب واحد لكل
شيء ... الإنسان » .

« آلان روب جريه »

« آلان روب جريه » والرواية الجديدة ، هذان الاسمان اللذان ارتبط كل منهما بالآخر ارتباطاً جوازياً بحيث لا يمكن ذكر أحدهما دون ذكر الآخر ، كما حالة « نيوتن » والحافضية ، « وأيشير » والنسبية ، « ودارون » وأصل الأجر ، « ومالتوس » ومبدأ الإسكان ، « وفرويد » والتحليل النفسي ، « وسارتر » والوجودية ، « ويكسبر » والفن الحديث ، ما هي حكاية ، أو بالأحرى ما هي حكاية مع الرواية الجديدة ؟ وهل معنى الرواية الجديدة أن هناك رواية قديمة ؟ وأن هذا الجديد قد مسح القديم ، ولم يترك له أثراً ولا تأثيراً ؟ وهل معنى أن نتحمس للرواية الجديدة ، أن نضع ياقة من الزهور على قبر كل من « بلزاك » و« رولا » و« مارسيل بروس » ، كي نجرى مسرعين وراء « آلان روب جريه » ، كي نشارك في مظاهرة الرواية الجديدة وفق يترصدها هذا الرائد ، ونشاركه فيها كل من « ميشيل بيتر » و« باتل ماريوت » و« كلود ميمون » و« كلود موريلك » و« آلان بوسكيه » وغيرهم من دعاة الموجة الجديدة ؟ .

كلا وأب كلا ، فإن « آلان روب جريه » ، لم يبدأ إلا من حيث انتهى « بلزاك » وأنصحهم من كتاب الرواية التقليدية ، ومن حيث انتهى « رولا » وغيرهم من أنصار الرواية

القصيدة ، ومن حيث انتهى «مارسيل بروست» ورفاقه من دعاء الرواية (السيكلوجية) . بن من حيث انتهى «سارتر» وسائر الوجوديين نحن حصوا باسم الرواية الوجودية . بل ... ماذا أقول ؟ من حيث انتهى «صمويل بيكيت» وكوكيته من دحوا إلى رواية العبث أو التلا معقول ؟ .

«نعم ... و... لا» :

لعل أهم ما يميز الفكر الغربي بعامة ، والفكر الفرنسي بنوع خاص ، هو أنه فكر يتطوى في صميمه على (قوة السلب) ، إن صح هذا التعبير ، أنهى فنه فكر الرافض باستمرار ، فكر يستلج أن يقول «لا» في الوقت المناسب ، بحيث يكون لقوله «لا» هذه من القوة ، ما لا يجده في أغلب قوة «نعم» .

وأما ملك الفكر الفرنسي من أيام «بسكال» مارا «بليكوت» ، وفولتير ، وبرجسون ، حتى نصل به إلى «سارتر» سيد الرفضين ، فكل مرحلة جديدة يرغبها للمرحلة التي قبلها ، إنما تساعد على تنمية الفكر عمومًا ، ولستأثره في الكشف عن الحفيد وما يقرب على هذا الحفيد من تخمر وتوتر ، تخمر من قيود القديم ، وتوتر في أولياد أطاق أرحب وأوسع مدى على أنه إذا كان الفكر هو صانع الأدب والفن ، على اعتبار أن كل عمل أدبي أو فني ، لابد وأن يصدر من خلفية فكرية عرضة لمطع عليه ما له من معنى ، فإن ما قلناه عن الفكر ، يقال مثله عن الأدب والفن ، وعن (الرواية الجديدة) ، باعتبارها شكلًا جديدًا من أشكال الفن اللغوي أو التعبير الأدبي ، فالرواية الجديدة كما نجدها عند كل من «آلان روب جرييه» ، «روبير باجيه» ، «بشيل جوتور» ، «ناتالي ساروت» ، «كلود سمون» ، «كلود ريباك» ، وآلان بوسكيه ، على الرغم من القروى الفردية بين كل من هؤلاء ، إنما هي في صميمها استجابة أدبية واعية للوضع الثقافي الراهن الذي يجربه إنسان الحضارة المعاصرة .. وضع القهر والمحصن والإحسان بالتلا جديوى .

فإنسان هذه الحضارة غريب ضائع ، فقد إسمائه بكل شيء ، وغيبًا يحاول أن يجد لحياته حاية أسمى ، فكل شيء من حوله حقير . وكل شيء من حوله لئيم وزرئ ، إنه إنسان في حالة انضمام .. لا أقول انضمامًا نفسيًا ، ولا انضمامًا فنيًا ، وإنما هو انضمام حضارى ، فهو يضطرك بلا فرح ، ويكسى بلا حزن ، ويتألم بلا وجع ، وإذا تكلم لم يقل شيئًا وهو يعلم

في ذات الوقت ، أنه حلاجه ليس في يد الطبيب ، ولا الحكيم ، ولا الواثق ، وإنما هو في يد الأديب أو الفنان .

فهو في (حالة) ، هذه الحالة ، لا ينبغي أن توضع موضع تفكير ، وإنما يجب أنه توضع موضع « تعجب » ، ومن هنا كانت الاستجابة الأدبية والفنية لهذه الحالة الحضارية .. للوسيل (الألكندرية) ، الفن (السويط) ، أخايل الخنافس ، مسرح الميث أو اللا مقول ، وأخيراً ملحمة الجليطة في السينا ، والرواية الجليطة في الأدب .

الصغير وليس التفكير :

وتفسير ذلك حضاري .. لا فلسفي ولا سيكولوجي ، أن إنسان الحضارة الغربية عندما أسس بحججه من أن يحيل النفس إلى واقع ، لم يجد بداً من إحالة الواقع إلى فن ، ولما كان قد سئم الفكر والتفكير ، وكل ما من شأنه أن يحيل ذاته إلى موضوع ، اضطر أيضاً أوغض نفسه إلى بيد المنطق والنظام والمنطوية ، ليخلق بالأشياء نقلة حياً مباشراً ، وكأنه يستشعر صلب الحياة الأولى ، بعد أن ودع جبر الحضارة الأخير .

ولكن ... إذا كان « التعجب » ، هو البديل الحضاري للتفكير ، فعل أي غروب إلى شكل محلي ، هذا التعجب ؟ .

هذا هو السؤال الذي كانت الرواية الجليطة في الأدب ، مثل غيرها من الفنون الجليطة هي الإجابة المباشرة عليه ؟

فالرواية الجليطة ، بنكس غيرها من أشكال الرواية الأخرى ، التي حاولت أن تعبر عن أزمة الإنسان الغربي ، في غروب من الحرب العالمية الثانية ، كانت أروعها تعبيراً عن هذه الأزمة ، لأنها كانت أكثرها اتساقاً مع المضمون وأصلها مجتسماً مع أزمة هذا الإنسان ، فالرواية القديمة سواء عند « هوميروس » ، « فيرجينيا ويلز » ، ممن كتبوا قصة تيلر الوحى ، أو عند « أريستو » ، « ديريون » ، « بول إليوار » ، ممن كتبوا شعر اللاوى ، أو عند « كافكا » ، « وكلي » ، « جان بول سارتر » ، ممن كتبوا الرواية الوجودية ، هؤلاء جميعاً ، حاولوا أن يسموا من أزمة الإنسان الجديد ، من تفككه وتصلحه ، وقهره وانحصاره ، ولقد انه البتة في كل شيء ، وانتظاره لشيء لن يقع أبداً .

ولكنهم عبروا عن هذه الأزمة الجليطة ، بطريقة (كلاسيكية) نموذجية ، صاهاها في

لألب الأدب التقليدي فجاء شكل هذا الأدب غير متجانس مع طموح ، فهم قد شعروا بالآزمة الجديدة ، ولكنهم صبروا عنها بطريقة قديمة ، فكانوا غير صادقين ولا حقيقيين ، وكان لابد من ظهور كتاب غيرهم يتحدون على هذا الشكل القديم ، ويأتون بشكل أنثري جديد ، يتجانس في التصير مع ما يشعرون به ، ولذلك يصرون عن الإحساس الجديد ، بطريقة أخرى جديدة ، فيكونون صاعقين وحقيقيين في وقت واحد .

وهكذا نجد أن (الرواية الجديدة) ، تلخص في أنها مقبرة . مقبرة لم تقف عند حدود المضمون كما فعل كتاب الرواية (السيكولوجية) أو الرواية الوجودية ، ولكنها تعلقت بالمضمون ، لتناول الشكل أيضاً .. فكانت مقبرة في الشكل والمضمون جميعاً .

الأشياء لا الأشخاص :

فالرواية الجديدة ليس فيها بطل بلطف الإغريق القديم ، ولا بلطف الوجودي الحديث ، وإنما من الممكن أن يكون مغرور بطلا ، أو الانتظار أو اللال ، ومن الممكن أيضاً أن يكون البطل بيتاً في الطريق ، أو شارعاً في المدينة ، أو جرساً في قرية ، اللهم أنه لم تعد هناك بطولات فردية ، وليس من الضروري أن تكون الشخصيات من البحر ، فحياتها ليست كلها مليحة بالأشخاص ، وإنما هي مليحة أيضاً بالأشياء ، أو بالأحرى مليحة بالأشياء التي تتعلق بالأشخاص .

وعالم الرواية الجديدة مليء بالأشياء ، إنه تشيئ العالم أو تشيئ للعالم ، وهذه الشيئية ، هي سحر الرواية في بنائه الرواية الجديدة ، وهي التي أشار إليها الفيلسوف المعاصر « مارتن بور » عندما قسم العلاقات الإنسانية بين الأشخاص والأشياء ، وقبب إلى أن العلاقات الإنسانية يمكن تحريكها إلى علاقات شيئية ، أي علاقة الإنسان بشيء فإذا انحلت إنساناً وسيلة أو مليحة ، فقد حوّلته إلى شيء ، وإذا أحييت امرأة لظلمة فقط ، فقد حوّلتها إلى شيء . ويخلص « مارتن بور » من هذا كله ، إلى أن مشكلة الإنسان في العصر الحديث ، هي أنه قد حول كل ما هو إنساني إلى شيء مجرد من الإنسانية ، وذلك بأن حول كل ما يربطه بالآخرين إلى كلمات على الورق .. إلى إصالات ، إلى شيكات ، إلى تعديلات ، إلى شهادات استئجار ، إلى موافق فزواج .

ومعنى هذا أن الإنسان قد رد كل ما حوله إلى عناصر أولية ... إلى أشياء ... فإذا أصاب

الإنسان حزن أو يأس أو صياح ، فذلك لأنه يستأنس به قد قضى على هذه الإنسانية ، وراح يحترق آلامه (الرومانسية) ، وهذباته (الوجودية) ، فما مفرمة الرواية الجديدة ، فقد اعترفت بهذه الحقيقة الوجودية ، وسلمت لها بدلاً من أن تبكي عليها ، أي أنها التخلت مؤقتاً من مسألة إنسان هذا العصر .

ومن هنا كان اتفاق كتاب (الرواية الجديدة) ، على ضرورة صنع قوالب ندية جديدة ، تعبر عن أزمة الإنسان المعاصر ، وعن ضرورة التعبير عن الواقع بما هو ضد الواقع ، وعن الإنسان بما هو غير إنساني ، وعن الحياة بما هو على النقيض من الحياة .. وهذا هو ما نجده بشكل صارخ في روايات (الأستيك) ، (آلان روب جرييه) ، (والموال) . « لناتالي ساروت » ، و (شخص ما) « لروبير بانجه » ، فكتاب هذه الروايات الثلاث أبدعوا أجوبة طرية وغير مألوقة ، وحوالم غير عادية .. غير عادية على الإطلاق .

فالملاحظات المتعلقة بين الأشياء تحطمت ، والأوضاع المألوفة بين الأشخاص انقلبت ، والمكان اندمج .. لأنه لا تحت هناك ولا فوق ، والزمان تلاشى .. لأنه لم يعد هناك قبل وبعد ، واللغة تحولت إلى إشارة ، والحركة إلى صمت .

ولم يقتصر هذا على الوسيلة المؤدية إلى الغاية ، فوالأسلوب للوصول إلى الهدف ، أنقى لم يقتصر الأمر على اعتبار هذه الأشياء جسماً من قبل (التكنيك) ، لأن الوسائل نفسها تحولت إلى غايات ، والأساليب أصبحت في ذاتها هي الأهداف ... الكلمة قد تنفد لذاتها لما فيها من موسيقى فورشة ثورنين ، والصفحة قد طرن ولا أقول تكتب بالكلمات ، فقد توضع كلمات قليلة وبطريقة غير منتظمة في الصفحة الواحدة ، لأنه إذا كانت للكلمات قد جاءت لتعبر عن بطل ضائع في حضارة ضائعة ، فلم لا تكون الكلمات ضائعة هي الأخرى ؟

« أنا هنا ، ولكن ليس بالطريقة التي أتت موجود بها ، فكل لو كنت تستطيع أن ترى كيف تعمل جنائي .. ظل يدور حولي ، وأنت تدور حول ظلك من التعبير أن أنهم الآخرين .. إني لا أحيث حظهم ، إنهم في الفراغ كالسلك في الماء .. أنا أنا فلا .. أنا قتب في قاع نهر » .

ويعلق « آلان روب جرييه » على هذا القطع الروائي بقوله : « إنه لو عاش الناس

بلا حركة ، ولو ملأوا بأن يكونوا هذا (التعب في قاع النهر) ، فوجدوا الماء بأن إليهم من كل الجهات ، ولزوا كل التيارات تتكون بطريقة جديدة ، وعند ذلك يأخذ النهر مجراه الحقيقي .

البدائية وليست النهاية :

إن كتاب الرواية الجديدة يؤكدون أنهم لا يعرفون بالضبط كيف تنهى الرواية في أيديهم ، لأنها عبارة عن انفعال وتفاعل يتم فيما بين المؤلف ، فهي تستلم له ثلثة وثلاثة يستسلم لها هو...

وهذا معناه أن الكاتب لم يعد متأكداً تماماً من أي شيء ، إنه لا ينظر إلى العالم نظرة يقينية ، فاليقين ليس من طابع هذا العصر ، ولا إنسان هذا العصر وهكذا لم يعد من الضروري أن يصف المؤلف أبطاله بدقة أو مهم أو يوحى ، فنحن لا نعرف ما هي ملامح بطل أو بطلة رواية (العالم الماضي في مارينباد) ، لروب جريه ، إن صبح أن هناك بطلاً أو بطلة ، فالبطل والبطلة لا يعرف أحدهما الآخر ، وإنما يجمل للرجل أنه يعرف المرأة ، ونحن لا نعرف من هما بالتحديد .. فنحن أمام شخصيات ليس من الضروري أن تكون مكسطة أو مهنددة

وليس في الرواية (حديثة) ، أي حدث يقع ثم يتطور ويصعد وانحداراً ينحل لأن هذا الإطار غير وثيق ، أو لم يعد واقعياً ، فلا يوجد في الواقع مقدمات وحقد وحلول وبطلان هذا الترتيب المنطقي ، وإنما هي طبيعة العقل الإنساني كما يقول الفيلسوف الألماني «كانط» ، الذي يمشي على قواعد غير صحيحة على الواقع ، أما الواقع الإنساني كما يقول «آلان روب جريه» ، فهو كالمكبوت يخرق قووده ، وقواعده ، ويحل هذه القيود والقواعد معطيات تمنح عليها الحياة اليومية .

وهذا ما عبر عنه «آلان روب جريه» بقوله : «لن تكون الأشياء اتسكلاً باهتاً لنفس البطل اللهيمة ، وصورة لألامه ، وظلاً لرغباته ، بالأحرى ، إذا حدث واستخدمت الأشياء لحظة واحدة كقاعدة للأهواء الإنسانية ، فمن يكون ذلك إلا بصفة وثيقة . لن تقبل الأشياء طينان للمعانى إلا ظاهرياً ، لكي تكشف لنا إلى أي مدى عقل غريب على الإنسان» . وإذا كانت الفكرة التقليدية عن الشخصية والقصة ، كما خلقها «بلزك» و«روايلو» المقرون التاسع عشر ، تعد في نظر «آلان روب جريه» فكرة قديمة وبالية ، وإذا كان هو شخصياً قد انحصر منها باستبعادها بكل بساطة ، فلنا نجد كاتباً آخر مثل «ميشيل بيتر» يتخلص منها

بالتأملها إن صح هذا التعبير ، وهاتان هما طريقتا التخصص من الشخصية والقصة ، عند كتاب الرواية الجديدة ، في الحلقة الأولى يكتب العالم الخارجي ما يقده الإنسان من ناحية ، ويصبح علماً جامداً لا يتعد إليه أحد ، عالم يكتفى الإنسان بالنظر إليه ، لأن الأشياء فيه لم تعد ملكاً للإنسان ، وإنما العكس هو الصحيح . أما في الحلقة الثانية ، فإن العالم الخارجي سرعان ما يتحطم ويصبح دويمة لوعي لا يجد ما يستند إليه ، لا في الخارج ولا في الداخل وتصبح الشخصية لقمة سائغة لما بهي الملوك .

ففي رواية (الصيغ) « ميشيل بينور » ، رجل يدعى « ليون ويلمون » ، يعمل بهي روما وباريس بحكم عمله في الدرجة الأولى ، بالقطار السريع ، ويجري وقائع الرواية في أثناء جلوسه لمدة اثني وعشرين ساعة بالدرجة الثالثة في هذا القطار . باريس روما . وتكون أحداث الرواية خلال حوار مستمر يعقده « ليون ويلمون » بينه وبين نفسه ، مخاطباً ذاته بصيغة « أنتم » . فقد انقلب دونه الباب في مقصورة القطار ، كما يقفل على الإنسان وجهه وضمره وفكره ، ويحاول الأحداث على شكل تأملات حوارية مستمرة .

ويبدو بخلافه حينذاك أن يطلق زوجته في باريس ، من أجل الاقتران بزوجة أخرى في روما ، ولكن « ميشيل » تكتشف أن حبه لها ، إنما هو تكرار لتجربة حبه من « هزيت » زوجته الحالية وأم أولاده ، وذلك حين قضى معها شهر العسل في مدينة روما ، وهي المور تبعد عنه كما تبعد عنها الآن .

والخطأ كل الخطأ في تصور هذه الأحداث ، كأنها أدب خالي ، أو تفسير نفسي ، إذ لا يوجد شيء يتنس إلى ما يشبه اللاشعور أو التصور الذهني الموهن على الوقائع ، وكل الأحداث تسلب بين قضبان وعي متطلع إلى الوجود ، في صورة ظاهرة بسيطة ، بهي أدنى تعقيد نفسي أو (ميكولوجي) .

صحيح ، أن الكاتب أراد أن يعالج قضية العلاقة بين الرجل والمرأة ، لكن يمكن أن نقرأ الرواية باتباعه ، لكني نذكر أنه لا يريد ولا يريد منا أن نعرف ما إذا كان البطل سيختل عن زوجته لكي يتزوج الأخرى ، أم لا .. فالخبر في حد ذاته هو ما يضيء .

والذي يعني الآن هو أنه إذا كانت الرواية قد ظلت حتى القرن العشرين مرتبطة بالبطل ذي الشخصية للمروعة المخلصة ، أو إذا جاز التعبير ، ذي السجل اللذي للعروف ، فإن أهمية البطل قد زالت عنه في الوقت الحاضر ، وأصبح على الرواية البطولية أن تثبت قدرتها على

الحياة يدونه ، كما أنه إذا كانت الرواية لها قبل الرواية الجديدة ، تروى إحدى القصص بأسلوب محب ، وتستهدف إمتاع القارئ بصحة ما يقرأه ، فإن الكاتب الروائي اليوم كما يقول « روب جرييه » تكن في قدرته على الابتداع المحدثون الاكتفاء بأي نموذج ، ومن هنا كان زوال الرواية حسب المفهوم التقليدي للكلمة ، وظهور الرواية أو القلب للمصاد للرواية ، أو ما يعرف بالرواية الجديدة .

الشكل ونفس المفسون :

ويفرق « آلان روب جرييه » بين الشكل والمفسون ، بل يرجع المنعصرين إلى الشكل ويعطى هذا الأخير أهمية قصوى ، مرتبطة بطبيعة الحال ، بالأهمية التي يوليها للأشياء ، فإذا كان كتاب الرواية التقليدية يلمحون إلى القول بأن « العالم هو الإنسان » ، فبعد « روب جرييه » أن (الأشياء هي الأشياء ، والإنسان ليس سوى الإنسان) .

وعنده أن الأشياء خارجية ولا معنى لها ، وهو لا يتحدث إلا إلى وصفها فهو يقول : « وصف الأشياء هو الوقوف خارجها ، وأمامها طواعية ، لا يعطى الأمر إذن بتملكها أو لإرجاع أي شيء إليها ، ولأنه أي الكاتب ينظر إليها منذ البداية على أنها ليست الإنسان ، نطلق دائماً في ما نحن من الإنسان » .

والوصف كما يقول « روب جرييه » هو الوقوف على استقلال الأشياء ، ووصلها من الخارج ، وتسجيل ما يراها من مسافات وأبعاد ، وهذا ما يجرته بقوله : « إن تسجيل المسافة بين وبين الشيء ، والأبعاد الخاصة بالشيء » ، والمسافة بين الأشياء ، وإصرارنا على أن كل ذلك مسافة محسب ، يعني تقريرنا أن الأشياء هنا ، وأنها ليست سوى أشياء ، وأن كلامها مخلود بنسبه » .

وعنده « آلان روب جرييه » أن « النظر » هو غير ما يجرح القرصة لتسجيل المسافات ، ذلك أنه لا يتم بالألوان ولا بالفضائل ، ولا أيضاً بالبرق ولا بالشفافية وإنما هو يتم بالحنود والمسافات ، وبالتالي فإن النظر أو النظرة هي التي تساعد الإنسان على تحديد مكانه من العالم . وهنا تنشأ العلاقة بين العالم والإنسان ، بين الذات والموضوع ، بين الشكل والمفسون ، وهنا أيضاً يصبح العمل الفني شأنه شأن العالم ، شكل حي .. كائن حضوي .. لا حاجة إلى تبرره . وهنا كذلك يكن في شكل الرواية حقيقتها ، بل ويمكن مناسها الصديق ، أي

مضمونها ، وهنا فنجرياً يصبح الحديث عن مضمون الرواية كما يقول « آلان روب جريه » ، وكأنه شيء مستقل عنها ، ومثل هذا الحديث ينفي عو هذا القرن الأدبي كله من عالم النص . حقاً .. إن العمل الفني كما يقول « روب جريه » : لا يضمن شيئاً بللمتلقي المتلقي للكتابة ، بل يذهب هذا الرائد إلى القول بأن الفنان الحق ليس لديه شيء يقول ، وإنما لديه أسلوب في القول ، وعليه على ذلك أن الأسلوب هو غالباً ما يبق من أعمال كبار الكتاب الروائيين . وهذا ما عبر عنه بقوله :

« الرواية الجديدة بحث ... بحث يوجد معانيه تفاعاً بقصد ، هل للحقيقة معنى ؟ هذا سؤال لا يستطيع الفنان المعاصر أن يجيب عليه ، إذ أنه لا يعلم شيئاً عن الجواب . كل ما يمكن أن يقوله ، هو أنه ربما سيكون هذه الحقيقة معنى ، بعد أن يمر عليها ... نرى بعد أن يبلغ عمله نهايته ، ويصل إلى منتهاه » .

ليس للملصق ولكن المصارع :

وهكذا تحولت الرواية الجديدة شيئاً فشيئاً إلى موضوع للبحث ، بعد أن كانت موضوعاً للفهم ، فإذا كان الروائيون في الماضي قد اعتادوا أن يسردوا (قصة) لهم وكأنها جزء متجمد من الزمان ، مما حدا بهم إلى اللجوء إلى القليل الملصق وليس الفعل المصارع ، فإن الرواية الجديدة تروى لنا قصة في سبيلها إلى الملموس ، قصة تبنى أعضائها أمام أعيننا ، وتصور لنا بطلاً يبحث عن ذاته ، وتكتمل صورته كلما استطرذ في الحديث ، ومن هنا كان التجاهل للرواية الجديدة إلى الفعل المصارع .

فكانت الرواية الجديدة ، لا يكتب وفقاً لخطة سابقة ، ولا بناء على تخطيط سابق ، وإنما هو يسلم نفسه لروايته ، ويتركها لتسيرها التقى ، يتركها تهيم وترشد ، ويعلمه ما لا يعلمه عن نفسه ، وتعلم عليه موضوعها وطريقة تناوله لهذا الموضوع .

إنه يتجاوز البداية ، ولا يعلم شيئاً من النهاية ، فالبنية هي التي تتجود إلى النهاية ، وعندما يمسك بالقلم ويشرع أمامه الورق ، لا يعلم شيئاً عن جوهر العالم الذي يصوره ، بل يعمل على التواجد معه والحياة وفقاً لإيقاع خطاه ، إن الرواية الجديدة تكاد تبحث بنفسها عن نفسها ، وهي تبقى نفسها كلما تخلعت في طريق البحث عن ذاتها ، وعلى ذلك فهي ليست أداة للتعبير

عن حقيقة خاصة ، ولا معنى إذن لرجوعها إلى الواقع اليومي .. وهذا هو ما عنه روب جريه : بقوله :

« أنا أبى ولا أنقل ، هذا ما كان يصير إليه » فلوير ، « بناء شئ » من لا شئ » ، بناء شئ » يقف وحده دون أن يجدد أو يستد إلى أى شئ » تخرج خارج العمل القنى نفسه ، هذا هو ما عطلع إليه الرواية الجديدة » .

ليست الذات ولكن للوصف :

حل أنه إذا كانت قصة تيار الوعي عند بروست ، وجويس ، وغرجينا وولف ، قد صدرت من فلسفة (التحليل القضى) ، وصدر شعر اللاوعي عند «أرابجون ، وريتون ، ويول إيلوار » من الفلسفة (السيمائية) ، وكانت الرواية الوجودية عند كافكا ، وكامى ، وجان بول سارتر ، هي الوجه الأخرى لفلسفة (الوجودية) ، فإن الرواية الجديدة يمكن إرجاعها إلى فلسفة الظواهر أو المنهج (القنونيولوجى) الذى وضعه الفيلسوف الألمان « أدموند هوسرل » ، ألا وهو منهج (الوصف البحث للظاهرة) ؟ ..

فبعد كتاب الرواية الجديدة بهنرى عامه ، وعند «آلان روب جريه » بوجه خاص أن مادة الفن ليست فى الأفكار وإنما هى فى للوصف ، أى فى العالم الخارجى بكل ما فيه من أشياء مادية أو ما يسميه هو « الشئ » ، ولذلك تخطت الذات الإنسانية بما تنطوى عليه من أحداث تجري فى الزمان ، ليحل عليها الشئ الموضوعى بما يتصف به من ثبات فى المكان .

فمير أنه إذا كان الإنسان قد ظل حتى الآن يُسقط اغترابه وتصورات وأفكاره على الأشياء حتى أفقها شخصيتها الخاصة ، فعند «آلان روب جريه » ، أن الأشياء تمتع بوجود مستقل تماماً عن الإنسان ، وليس على الأديب إلا أن يخلصها من الطابع البشرى الذى اعتدنا أن نراها عليه ، بأن يخرجها من نطاق ملاحظته العقلية لكي يصفها وصفاً بحتاً ، يرتد بها إلى نسجها الأصلي الأول . وبذلك يصير الأديب كما يقول جريه « كمنكبوت ساكن وسط نسيجه ، أى أنه لا يتدخل ، وإنما يسجل وقيس من المنطقة التى يقف فيها » .

فالإنسان ينظر إلى العالم ، ولكن العالم لا يرد له نظره ، ولكنه فى الوقت نفسه لا يرفض الصلة بالعالم ..

ولكن هل معنى هذا أن كاتب الرواية الجديدة قد طرح التزعة البشرية ، أو جرد أدبه من كل طابع إنساني ؟ .

كلا بطبيعة الحال ، ولكنه يبقى في اللقاح الأول أن الرواية الحديثة قد أخذت يصعد عن رواية التجربة والاعتراف والمعاينة ، ووجهه إلى الاهتمام بالشكل والأسلوب والتجريب المستمر على اللغة ، وذلك بعد أن قطعت الرواية الجديدة ، خطوات واسعة باعادت فيها بينها وبين الحياة الطبيعية والتزعات البشرية .

وإذا كانت هذه الظاهرة التي يمكننا أن نسميها بإطراح الإنسانية ، أو تهمية التعبير الأدبي بقدر الإسكان من التزعات والعواطف البشرية ، قد ظهرت بشكل صارخ عند كتاب الرواية الجديدة ، فإننا نستطيع أن نرتد بها إلى الفيلسوف الأسباني «أورتيجا» الذي جنسيت ، الذي كان أول من دعا إلى تجريد الفن من التزعة البشرية ، فأصبحت هذه الكلمة منذ ذلك الحين اصطلاحاً شائعاً في لغة النقد الحديث .

والفكرة الرئيسة عند هذا الفيلسوف ، هي أن الإحساس الإنساني الذي يجره العمل الفني يصرفنا عن فهمه الفنية ، وعصاكنه الجمالية ، وإنما نتعلق لنا للغة الجمالية المطلقة في حالة الجبال المجرد من كل هدف البعيد من كل غرض ، وعندما يطبق هذا الفيلسوف فكرته هذه على مصور الفن المختلفة ، نراه يعل من شأن كل أسلوب فن يحول الأشياء أو يحورها بفصل تميزها من حضورها الإنساني ، فالتجريد في الفن مناهة لمجرب الواقع وتقليده ، وهو يتولى على تزعمة التجريد من البشرية ، وهذا هو ما يوضحه «جنسيت» بقوله : «إن للغة الجمالية التي يشعر بها الفنان الحديث قلق من هذا الانحصار على كل ما هو إنساني» .

ولكن ما معنى التجريد من الإنسانية أو طرح التزعة البشرية ؟

معناه استبعاد الحالات العاطفية الطبيعية ، وتحلية التعبير الأدبي ما أمكن من الصفات البشرية ، فاللغات مثلا في الرواية الجديدة ، قد أصبحت نوعاً من «الجرمونيستي» (الجرمونيستي) المفيد ، وكلما أوشكت أن تقع في المناطق أو القطار ، لجأ الكاتب إلى عناصر تريد من صلابتها وشهوتها ، وهذا ما نراه بشكل واضح في روايات «آلان روب جريه» ، التي لا تعرف الفرح ولا الألم ، ولا تخرج الكتابة بالاحمر ، ولا تربط الواقع بالأحلام ، وإنما هي ترف في جو من التأمل الخالص المفيد .

وليس في سطور رواية من رواياته قيم نفسية أو تكنولوجية ، وإنما تقتصر الحركة فيها على

حركة اللغة والصور الشبكية ، وكأنها الكاتب الروائي يخشى أن يضبطه القارئ متلبساً بمحاكاة من المواضع البشرية للأفوك ، إن الأساسات البروتية للكتابة ينبغي أن تصطب في الرواية الجديدة ، بحيث تصبح الرواية كالتصعيد التي يصفها الشاعر « بول فاليري » بأنها « حيد للخل » يحوى كما يقول أيضاً هل أشياء لا يمكن أن يصف بها في العادة أى إنسان ، ذلك لأن الجهد الفني ، شأنه في ذلك شأن للفصل العلمي ، يحوى على شيء غير إنساني ، ومن هنا كانت تسمية الرواية الجديدة ، بالارواية .. ولكن .. هل معنى إطراح الترتبة الإنسانية القضاء على الإنسان ؟ .

كلا بطبيعة الحال ، فإن تجريد المفسومات وردود الأفعال النفسية من طابعها البشري ، بقصد إعطاء الخلق الأدبي أولئك الروايات حريتها غير المحدودة في التحليل والإبداع ، لا يعنى القضاء المبرم على الإنسان ومكانة الإنسان ، فالرواية الجديدة كما يقول « آلان روب جريه » : لا تنهم إلا بالإنسان ، ومكانته في هذا العالم وعلى الرغم من أن الشخصية بمعناها التقليدي لا وجود لها في روايات هذا الكاتب ، فإن الإنسان مائل فيها باستمرار ، وهذا ما عبر عنه بقوله :

« الإنسان مائل في كل صفحة ، وكل سطر ، وكل كلمة .. من رواياتي ، حتى لو وجدنا فيها كثيراً من الأشياء الموصوفة بهذه ، فإن هناك أولاً ودائماً الذين التي ربما ، والتفكير الذي يعاود رؤيتها ، والمحاكاة التي تليق من شكلها ، والأشياء والهيبة كانت أم خيالية ، لا وجود لها البتة في رواياتنا خارج الإدراك الحسي عند البشر » ..

« إن أبا لغول أسلمى يسألني ، وليس لي أن أحاول فهم كلمات اللغز الذي يطرحه علي .. ليس هناك سوى جواب واحد ممكن .. جواب واحد لكل شيء » .. الإنسان » .

ليس الفهم ولكن المفارقة :

وهكذا نرى أن إيجاد هذه الأساليب الجديدة في « التعبير » ، المحللة من طابع « التفكير » وما يستتبعه التفكير من منطق أو نظام أو مقولية ، إنما هو مقصود في ذاته ، لكي يؤدي في النهاية إلى إيجاد عمل فني متكامل ، يقوم على أسس من نوع جديد ، ويؤدي إلى حتمية فنية على الأخرى من نوع جديد .

ولا يهم من هذا أن الرواية الجديدة إذ تبد الشكل التقليدي القديم ، تبد معه المضامين

الإنسانية التي كان يحوزها هذا الشكل ، وما تحويه هذه النضامين من قيم ومبادئ وأخلاق ، فكتاب الرواية الجديدة في تأثرهم بالنهج (الفنومولوجي) الذي وصفه الفيلسوف الألماني هوسرل ، منهج الوصف البحث الظاهرة ، وفي نبعهم في الوقت نفسه لأصاليب الرواية التقليدية من وصف (سيكولوجي) أو (ثيولوجي) أو (وجودي) للأشخاص أو الأشياء أو الأحداث ، إنما يشيرون حلاً جديداً ، وإن كانت لبائعه هي لبنايت للعالم القديم .

فالجديد هنا هو في وضع هذه الثبات ، وفي إقامة العلاقات بينها ، فالشخصيات موجودة في الرواية الجديدة ، ولكنها موضوعة في ظروف لا يشرحها الكاتب ولا يفسرها ، والأبطال قائمة ، ولكن الكاتب لا يكشف لنا عن الطريقة التي كانت بها ، والأحداث تقع دون أن نعرف لماذا أو كيف وقعت ؟

وعلى ذلك ، فالقيم والمبادئ والأخلاق كلها موجودة في الرواية الجديدة ولكنها موجودة بشكل جديد ، أو بشكل حتى أوسع مدى ، لأن كتاب الرواية الجديدة يتمتعون علماً عن إصدار الأحكام ، وخاصة أحكام القيمة أو الأحكام التقييمية .

وقد يجادل القارئ أنه لن يستطيع محال من الأسوال أن يفهم هذا كله ، أن يحمل هذه الأفكار ، أو يفسر هذه الأساليب ، أو أن يعيش لحظة واحدة في صفحة من صفحات الرواية الجديدة ، ولكن توهمه سرعان ما يتبدد ، عندما يعلم أن الكاتب المستاز من كتاب الرواية الجديدة ، هو من مجمله يأنف هذه العوالم الجديدة ، ويعيش فيها كما لو كان يعرفها من زمان لأن براسته لا تمثل في مقدرته على الإلهام أو الإقناع ، بل في قدرته على إثارة الإدراك ، ومن هنا كان اعتداد كتاب الرواية الجديدة على المشترك الحسي لدى القارئ .. على ما في الكلمة من موسيقى ، وما في العبارة من إيقاع ، وما في الصورة من أنباء ، بل وعلى ما في الصيغة من تشكيل .

وقول المشترك الحسي ولا نقول للمشرك الحسي ، لأن كلمة القهم لا تعني شيئاً ، فالكاتب الروائي الجديد لا يطلب من القارئ أن يفهم شيئاً لأنه لا يجنود حمود بلزك ، أو غولير ، أو إميل زولا ، أو غيرهم ممن يقتسمون للقارئ مادة مفهومة حتى من قبل أن تؤكل ، وإنما كتاب الرواية الجديدة يصيرون للمشركة هي مهمة القارئ ، مشاركة الشخصية تجربتها ، وحركاتها ، وتصرفاتها ، علماً كما فعل المؤلف نفسه .

ولعل هذا هو السبب الذي جعل كتاب الرواية الجديدة ، يصلون إلى جعل مهمة القارئ

أكثر صموية ، وبالتالي أفكار إيجابية ، فالقارئ لم يعد هو المطلق السلي ، وإنما أصبح للمشاركة الإيجابي ، وسواء صمد كتاب الرواية الجديدة إلى تصوير الأشياء كما عند « روب جرييه » ، أو إلى تصوير الواقع كما عند « ناتالي ساروت » ، أو إلى الحوار الداخلي كما عند « ميشيل بيغر » ، فالقارئ مضطرب إلى استكشاف ما وراء الكلمات ، أو ما وراء الوصف الموضوعي ، مما يمكن تسميته (بفرونتولوجيا) الرواية .

ومن هنا كانت العلاقة بين كتاب الرواية الجديدة وكتابة السيناريو كما عند « روب جرييه » ، وبينها وبين كتابة الشعر الجديد كما عند « روبرت بولجي » ، وبينها وبين المذاتجريد الحديث كما عند « ناتالي ساروت » ، ومن هنا كانت صعوبة بل استحالة ترجمة هذه الأعمال إلى أية لغة أخرى غير لغتنا الأصلية ، دون أن تفقد الكثير من أسالتها وطرفلتها ، وما فيها من ابتكار وإبداع .

وهذا كله هو ما حير عنه « آلان روب جرييه » بقوله :

« إن ما يقسمه الفن للقارئ أو للمتفرج إنما هو طريقة للحياة في عالم اليوم ، والمشاركة في إيجاد عالم الغد ، ولبلوغ هذه الغاية ، تتطلب الرواية الجديدة من الجمهور أن يتقن في قدرة الأدب ، وتطلب من كاتب الرواية ألا يعجز عن الاشتغال بالأدب » .

جبهة الرواية الجديدة :

ولهم الآن ، أن هذه جبهة معايير نقدية في أيدي الناقد والقارئ على السواء ، يمكن ما يقطن البعض من أن الرواية الجديدة هي . لا تحكمه قواعد ولا أصول ، وبالتالي لا يمكن تمييز الجيد فيه من الرديء ، وبالتالي أيضاً يستطيع أي عابث أو مهرج أن يكتب كما يكتب كتاب الرواية الجديدة .

وليس أدل على جذبة الرواية الجديدة ، من انتشارها في هذا المدى القصير ، وغزو كتابها لسرور النشر واستبوحات السبيا ، وشاشات التلفزيون ، بل وللمجائر العظيمة الجديدة بالاحبار . ومما تضاربت الأقوال في جذبة الرواية الجديدة ، والذي لا يمكن إنكاره هو أن الرواية الجديدة انجاء جديد أتى على المقومات التقليدية لهذا اللون من الأدب . ولم يكن ليسى لهذا الاتجاه الجديد أن ينجي . إلا في وقتنا الحاضر ، عصر التجريد في الفن التشكيلي ، واللامعقول في الفن المسرحي ، (والسوريالية) في الفن التشكيلي ، والموجة الجديدة في

السبب ، والصيحات الجديدة في الموسيقى والفناء والأفلام التسجيلية
إن الواقع كما يراه كتاب الرواية الجديدة ، أعقد وأعمق وأثري بالمشاعر الجديدة من
الروايات التي يملأها الإطار التقليدي ، ذلك الإطار الذي انحصر فيه ، بزاك ، وهوير ،
وروست ، وسيلب ، وغيرهم من كتاب الرواية الفرنسية ، لذلك لأن الروايات الجديدة يسعون
بالطول والعمق لابتكار أشكال مغايرة ، تنبع عن فهمهم للغايرة .. تلك
الأحاسيس الجديدة ، التي عبرت الأشكال التقليدية عن إحوائها واحتوتها بالفعل الأشكال
الجديدة .

غير أن جديد النصف الثاني من القرن العشرين هو الذي سيطلق به كتب المستقبل جانباً
ليسبحوا لإحساناتهم الجديدة ، ورواهم الجديدة أن تخرج إلى الوجود من خلال الأشكال
الجديدة

إن كل مدارس الأدب والفن مرحلية ، وهذا شيء طبيعي ظلت تلك المدارس في تطور وتطور
مستمرين ، فكل مدرسة تمر من واقع ، وكل واقع متغير ، وهذا معناه أن المدارس الأدبية
والفنية لابد وأن تتغير . وكما انقضت (الرومانسية ، الواقعية ، والطبيعية ، والتصيرية ،
والرمزية ، و (السوربالية) ، سوف تختفي الرواية الجديدة ، إلا إذا كان لها ما يبررها من واقع
الفن أو الفكر الإنساني المعاصر . نجل ، إن الرواية الجديدة نفسها ، وهي تبحث لإلحاح
واحتياج حقيقيين من (المتأخذه الجديدة) ، فلا تفتنوا في طريقها ، ودعوها تخرج إلى الوجود
لتحيا وتميش ، وهذا ما صرح به آلان روب جريه ، تصهراً صريحاً موجزاً قال
فيه . « لا نعرف ما ينتهي أن تكون عليه الرواية ، الرواية الحقيقية ، نعرف فقط أن الرواية
اليوم ستكون تلك التي سنكتسبها اليوم ، وما علينا أن ننسبها بما كانت عليه بالأمس . »

نحن .. والرواية الجديدة .

والسؤال الآن هو هذا

هل نستورد الرواية الجديدة شقة خضراء نزرعها في أرض الواقع المرئي ليحيط حوله
كتابتنا المعاصرة ؟

في رأيي أن الرواية الجديدة ثابتة أجناسي خلاص ، وأن اقتلاعه من أرضه نباتاً تنضج ،
لنزرعته في واقعة المرئي للغاير ، إنما هو (تهجين) أدبي لا يتبع وقد يضره ، وإنما الذي يتبع

هو استبعادها (نمائراً) ناضجة وطازجة ، تنزلقها ونخسها ، لا على سبيل الاستهلاك وإنفاق العملة المصونة ، ولكن على سبيل التثليل والاستعجاب . ولإفادة منها في التعبير عن دواتنا الأصلية ، برواياتنا الخاصة التي تعبر عن كل ما لدينا من عموم ، وعن كل ما يحسونا من أشواق ، دون أن نتحول في ذات الوقت عن التيارات الإبداعية في حالنا للمعاصر

فقد جاء الوقت الذي يحتم علينا أن ننفض على كل الحركات الأدبية الجبلية في العالم من حولنا ، انطلاقاً من أن الآداب العالمية لا تكف من تبادل الأخذ والعطاء منذ عصر الأساطير ، وأنها تتجه نحو مزيد من التعامل بحكم تداخل المصائر الإنسانية في شتى أرجاء العالم ، وأن ظهور ما يمكن تسميته بالوعي العالمي لدى إيمان العصر الحاضر . يحسنا أكثر حرصاً على أن يكون أدبنا الإبداعي نتيجة لوعي أصيل وثيق الصلة بالية من ناحية ، وسمى دعوى لإيجاد الأشكال الفنية القادرة على التعبير عن هذا الوعي من ناحية أخرى .

وليس أدل على ذلك من أن هذه الحركات الأدبية الجبلية نفسها توشك أن تكون ثمرة لقاء صحي وحقيق بين الثقافات ، بحيث تعود خلق بقورها بعد ذلك في نفس الثقافات التي أنشأت منها ، كما تمتد إلى ثقافات أخرى :

ولا جنال في أن رواد الرواية الجبلية قدسوا أعمالاً جادة ، ولأموا بجارب جريئة في فهم الرواية ، وإن أفضل ما يقال فيهم هو ما قاله الفيلسوف الأسباني للمعاصر أورتيجا إي كاست في آلاوب جريه باعتباره تحد زعماء هذه الموجة :

« إن اللحظة التي يضمها أمام نفسه هائلة » إنه يريد أن يخلق من العدم ، وأنوقع فيها بعد أن يكون ما يطمح إليه أقل ، وما يحققه أكثر ! » .

الصرخة السابعة عشرة

« جان بول سارتر »

الإنسان محكوم عليه بالحرية !

« هذه الحرية كم بحثت عنها . كم كانت قريبة
منى بالقدر الذى لم أكن قادراً معه على
مشاركتها . على نفسها .. فلم تكن هى إلا أنا ..
أنا حزين .. أنا محكوم على بأن أكون حزيناً . فلماذا
أصبح بائس ؟ ما أصابى صانع بكل هذه
الحرية ؟ »

« ج . ب . سارتر »

« أى نعم لا هو الحلم ، ولا هى الحقيقة ، وقد آن لنا أن نعرف .. هل نريد أن نحتفظ أو
ننام .. ؟ »

« إتنا بنفس الحجة يستطيع أن نبقى للحرية قهراً ، ونستطيع أن نشيد لها ميمناً .
« إنه حق مقابض الجلاذ لا تخفيتم من أن نكون أحراراً » .

« عندما يحل الإنسان للتاريخ غاية ، فإن كل شيء فيه يأخذ مضاء .. »

« إننى مهول من كل شيء » ، ومسؤولي نحمد إلى تلك الحرب التى اشتدك فيها
كما لو كنت أنا الذى أعطيتها .. »

« إن الإنسانية تحلق بعينها إلى كل ما يفعله الإنسان ، لكنى تتخذ منه قانوناً ليسر على هديه
وتعمل بمقتضاه .. »

« الكتابة طريق من طرق إرادة الحرية ، فتى شرعت فيها ، إن طوعاً أو كرهاً ، فأنت

ملتزم .. »

تلك كانت بعض كلماته ، وهي الكلمات القوية المخلدة التي كانت تشبه بمصاحفة على
 العصر ، أو صرخة احتجاج في وجه ظلمنا المعاصر ، وبإلها من كلمات كان لها دورى الملتصق
 وصوت طلقات الرصاص ، بحيث أحدثت أثرها البالغ وتأثيرها البالغ في وهي الشبهة
 المعاصرة ، بمن راسوا يرددونها في الحلى اللاتيني ، وفي جميع أحياء باريس وهم يرددون
 شعارات تلك الفلسفة (الوجودية) الجذبية ، التي تنفذ في وجه طغيان النازي ، توقف خفاة
 البشر ، وتفجير أيدع وأروع ما في أصلق الإنسان ، وتبشر بفلاس إنساني من نوع جديد ،
 وتعيد إلى كلوس العصر كلمات كان الناس قد نسوها من زمان .. الموقف والبطولة والفضال ،
 الاختيار والقرار والمصير ، الحرية والمسئولية والالتزام ... وغيرها من الكلمات التي كانت تخرج
 من فم ، وتنبئ على قلمه ، وظفها الناس ، ليلذا هي منشورات ثورية توزع على جميع
 المواطنين ، وتيب بالمواطن المثالي أن يلد من الحرية في أية رقعة على خريطة العصر .
 إنها كلمات حية وحقيقية ، فيها طعم لثاء ورائحة الدم ، تحولت في حياة صاحبها إلى سلوك
 وفعل ، وترجمت في ضمار الناس إلى موقف والقرار ، وذلك لأنها كلمات حاولت أن تربط بين
 السياسة والأخلاق ، أو بالأحرى حاولت أن تعيد السياسة إلى حرم الأخلاق ، إنها كلمات
 صاحب (الكلمات) ... كلمات « جان بول سارتر » الذي كانت حياته وأعماله تمثلان
 وحدة حية ، أو حياة واحدة ، يصعب منها الفصل بين الأدب الروائي ، والكتابة
 المسرحية ، بين الفيلسوف الوجودي ، ورجل السياسة ، بين للفكر الاجتماعي ، وعالم
 الأخلاق . فهو لا « جميعاً كانوا كلاً في واحد » وكان هذا (الواحد) هو « جان بول سارتر » ..
 الإنسان الذي أحس بنضات قلب العصر ، والفكر الذي صاغ عصره في فلسفة وجودية
 إنسانية ، والفصل الذي تشجع وعيه بمسألة الجليل .

لقد حمل « سارتر » آلام العصر على كتفيه ، وتحمل مسألة الجليل بفكره الوجودي
 اللادع ، وحده الأخلاق المتجاذب ، وتلزم نفسه للامتناع عن الحرية في أية رقعة من العالم ،
 وعلينا أن الشاعر ، والمناضل ، والسياسي ، والفيلسوف ، والمصحف ، ورجل الأخلاق ،
 يمكن أن يتوحدوا جميعاً في شخص واحد ، لأن هذا الشخص الواحد ، وإن كان فيه جزء
 من التاريخ المتغير ، إلا أن فيه أيضاً جزء من الأبدية الخالدة .

أجل إن (الثوبان) لا تنفذ في وجه (الجبل) ، ولا (اللباب) تتعارض مع (دروب
 الحرية) ، ولا تتعارض (المومس الفاضلة) طريق (الشيطان والرحمن) ، كما لا تنفي

(الأيدي القادرة) على (حرق بلا قبور) .. ، ولا (سجناء الطونا) ، على (ساء طروادة) ، ولا (الوجود والمعدم) ، على (الماركسية والوجودية) ، ولا (نقد العقل الجليل) ، على (الوجودية فلسفة انسانية) ، فهذه كلها كتابات « سارتر » ، « وسارتر » هو هذه الكتابات ، وهي ليست مجرد كلمات فوق الورق ، ولكنها أفكار توهج بالثورة ، وألمس بتز بالأمسة ، وآراء تشخص الداء وتصف له اللواء . وتفرض في ضمير العصر ، وتشعر إنسان عالمنا المعاصر بالفرح كلما تذكر أن قلبه كان يهضر وقلب « سارتر » في عصر واحد .

ومن هنا ينشئ كلمات « سارتر » في (جمهورية الصمت) ، وهو يصرخ بأعلى صوته دفاعاً من الحرية . ومطالبة بالمسئولية ، وتأكيدها على معنى الالتزام ..

« ويسبب كل هذا لمحتج أنحرار .. لأن أهم تنازى شجع في أفكارنا ، فإن كل فكرة صحيحة هي انتصار . ولأنه توجد شرطة قوية للغاية تريد أن نرغمنا على أن نلوذ بالصمت ، فإن كل كلمة لها قيمة إعلان مبادئ . ولأنهم اصطادونا ، فإن كل حركة من حركاتها تخل الالتزام المقدس . وكان كل اختيار لدى كل منا اختياراً حقيقياً شرعياً . لأنه كان اختياراً مباشراً في وجه الموت .. »

هذا هو « سارتر » .. الإنسان الحديث ، الإنسان الحر حرية كاملة ، الإنسان الذي تحرر من كل مؤثر خارجي .. طبيعي ، أوديسي ، أو إيجتاعي ، والوجودية ليست شيئاً سوى فلسفة الإنسان الحديث ، فإذا كان لعصرنا جوه الخلاص ، فقد كان « سارتر » هو الصبر الحقيقي والحق من هذا الجبر .

نعم .. إن الحرية الذاتية هي الاختيار الحر للكلمة من أجل أن تصبح أنحراراً ، أي حرية الالتزام الذي يخوض معركة التاريخ ، لا حرية للتفجع من فرق طه وحيدة خارج التاريخ .. الحرية الجوهريه التي لا يمكن انتزاعها من الإنسان هي أن يقول « لا » ، وذلك هي الغرضية الأساسية في نظره « سارتر » للحرية الإنسانية ، وقد يستطيع المنظر أو الألم في لحظة من اللحظات أن يجعل الفصحى تنفذ وصية تحت وطأة التصليب ، وهذا يعترف ، ولكن حالاً يستعيد دورانية العقل مها كانت صغر سلسلة العمل للثقة له ، فهو يستطيع أن يقول في وعيه .. لا ..

وهكذا . قالوا . والحرية متلازمان ، فإذا أمكن استلاب الوعي من الإنسان أمكن انتزاع هذه الحرية .

إن «سارتر» ينسب للإنسان نوع الحرية التي كان «ديكارت» قد عزاها لله ، وهو يعضها بأنها الحرية التي كان «ديكارت» سيمتحنها الإنسان سرّاً ، لو لم يكن محبوكاً بالعقائد (اللاهوتية) التي كانت في زمانه وفي عصره ، فليس الإنسان هو ظل الله على الأرض ، أو بالأحرى هو خليفة الله في الأرض ؟

وإذا كانت تلك هي بؤرة «دستوفسكي» ، ونيتشه ، «لأن سارتر هو وريثهما الشرعي» ، وإذا كان بين الثلاثة نوع من الاختلاف ، فهو في أن «دستوفسكي» ، ونيتشه «فيلسوفان جهنميان» ، على حين أن «سارتر» يقدم رأيه بكل نورانية العقل الحديث ، ويقدمه كأساس للعمل الإنساني والاجتماعي والأخلاقي .

إن وجود الإنسان عند «سارتر» يبقى ماهيته «هو» ، بأنه يوجد أولاً ، ومن مشروعه الحر الذي يكون عليه وجوده ، يستطيع أن يختار ماهيته .

«سارتر» يفهم هذه الحرية على أنها حرية فردية ، وبفهم قرار اتخاذ الماهية على أنه مشروع فردي ، وينظر إلى فعل التغيير بالنسبة للوضع على أنه عظمة فردية . لكن سارتر لا يريد أن يفهم هذه القضية وأن يفهم معنى (الحرية الذاتية) فحسب ، فالعبد حر بالفعل في أن يكسر قيوده ، لأن معنى القيود لا يتكشف إلا في ضوء الخلف الذي يختاره ، فلما أن يظل حيداً ، أو أن يظهر من أجل أن يحرر نفسه من العبودية

وهذا ما عبر عنه «سارتر» تيمناً راسماً ومروماً قال فيه : «إن سر الإنسان لا يمكن في (عقدة أوديب) ، أو في عقدة قنصه ، بل هو ، حد حرجه الخاصة ، وقدرته على مقاومة التعذيب والموت .. لقد علمت ظروف الفضال لأولئك الذين انحطوا في سلك المقاومة السرية ، خيبة من حرج جديد ، فهم لم يحاربوا على للكشف مثل الجنود ، بل كانوا في ظل الظروف متوحدين ، قطا في وحدة ... أسروا في وحدة . واجهوا التعذيب متوحدين هراة في حضرة جلاذيم .. المسؤولية المطلقة في الوحدة المطلقة أليس هذا هو التعريف الكامل للحرية ؟»

ألا إن الإجابة على هذا السؤال ، تنقلنا مباشرة إلى البعد الثاني من أبعاد (الثالوث السارترى) ، أثر (الثلاثية السارترية) . وهو المسؤولية

فالحرية تعاضها المسؤولية ، بحيث يكون الإنسان حراً يكون مسؤولاً عن هذه الحرية في جميع مجالات الوجود ... في اتصالاته وعلاقاته ، وكل ذلك في إرادته ، حتى لقد تصوز

الإنسان بحريته ولذا صمغاً ، فإتجاه يربط هذه الحرية بمسؤولية مماثلة ، بل إتجاه يذهب إلى أن الإنسان وقد حكم عليه بأن يكون حراً يحمل ثقل العالم كله على كتفيه ، بحيث يكون مسؤولاً عن نفسه وعن العالم .

وإذا نحن انحصرنا وقتنا إلى « سارتر » نفسه قد عرف الإنسان بأنه حرية في موقف ، وأن هذا الموقف يتضمن اللا حرية والضرورة أحياناً ، لأجلب بأنه حتى في السجن أول الحروب أول أيدي الجلاء يظل الإنسان حراً ، لأن الإنسان قد اختار أن يكون في هذا الموقف ، إتجاه يقول في كتابه المظلل (الوجود والعلم) :

« كل ألوان النشاط مشكلة . . يسعى أن يمار المرء كوس الحر ، أو أن يتود الشعوب ، فإذا تغلب أحد هذه الألوان من النشاط على الآخر فإن يكون ذلك بسبب فرضه الخلق ، بل بسبب درجة الشعور التي لديه من هذه المثل . وفي هذه الحالة ، قد يحدث أن يقتصر هذه السرعان على الميكان التي لا تملك لتحت عند من يتود الشعوب . »

ولكن « سارتر » سرعان ما يعود إلى تأكيد معنى للمسؤولية ، وإلا فقدت الحرية كل مالمنا من لية ، وهو ما يؤكد من خلال طوره لمشكلة الاختيار في السلوك ، اختيار يواجه نفس المأزق الذي واجهه (سار بورينان) في المثلثة الفلسفية المعروفة في القرن الرابع عشر .. حاتم جامع وعطشان ، وضحا العلف على بيته ولله على يساره فأت من الجوع والسطى ، لأنه لم يستطع أن يختار ، بل في الاثنين يبدأ ؟

وهذا هو ما عبر عنه « سارتر » ، عندما عاد يقول في مجله « الصور الملمة » :
« إن حريتنا اليوم ليست سوى اختيار . لحر أن تناضل لكي تكون أحراراً ، نحن في هذا الصبر في قصص حديدي ، فليجب أن نتحد كنظم للتضامن ، ولكي نكتسب الحق في التناظر على الناس الذين يتناضلون . يجب أولاً أن نشارك في معركتهم ، وهذا الذي يرى التراحات الحاضرة مجرد صراع غبي بين وحشيين شاكين متساوين في الانحطاط ، هو رجل قد انقرد بنفسه في أحد الأركان . »

وهذا معناه أن للمسؤولية التي دعا إليها « سارتر » ، لها معنى طبيعي إلى جانب معناه الأخلاقي ، بمعنى أن الإنسان الحر يتظر إلى نفسه باعتبارها مؤلف الأشياء جميعاً ، وحت تصبر جميع الأشياء ، وهذا يكون مسؤولاً من الناحية الطبيعية ، وكذلك من الناحية الأخلاقية ، لأنه يؤكد على مسؤولية الفرد تجاه الآخرين حتى في القرارات الوحيدة ، وهو يحمل الإنسان

مسئولا حتى عن الأحوال التي لم يرتكبا ولم يفعلها ، وسقى من الموقف التي لم يتخطاها ولم يجتفها . لأنه بمقدار ما هو حر حرية كاملة ، فهو مسئول كذلك مسؤولية كاملة .
وعنا يبرز بعد الالتزام في الفلسفة السارترية ، أول بعد الثالث من أبعاد هذا الثلاث

المظيم .. «جان بول سارتر» .
بمقدار ما تؤدي الحرية إلى المسؤولية ، تؤدي المسؤولية إلى الالتزام ، «وسارتر» كما يقول
«ف. ه. هيتان» ، هو فيلسوف الالتزام ، كما أنه فنان الالتزام ، وقوة طمسته وفته تبيان من
علم الحقيقة ، فضلا عن أن نشاطه العلمي في المطامع من الحرية وعن السلام ، لا يحتاج إلى
بيان ، ولقد عبر «سارتر» عن ذلك صراحة في كتابه (الوجودية فلسفة إنسانية) ، بأن جعل
الوجودية في جوهرها (فلسفة فعل والالتزام) ..

والواقع أن فلسفة الالتزام عند «سارتر» ، تتجاوز معنى الاختيار عند «كوركيجارد» ، كما
تجاوز تعريف «هيجل» للفلسفة بأنها تعبير عن روح العصر ، وتتجاوز بعد هذا وثائق مفهوم
«ماركس» عن الفيلسوف ، وكيف أنه للمثل (الأيديولوجي) لطبعة .. ذلك لأن فلسفة
الالتزام عند «سارتر» لم تظهر في فراغ ، فهي قد كتبت للآخرين ، وفي علاقة مع الآخرين ،
وفي موقف تاريخي محدد

وحل الكاتب كما يقول «سارتر» نفسه أن يكون واحداً تلمساً بهذا الموقف ، وأن يكون قادراً
على التعبير عنه ، وعليه أن يحصل للمسؤوليات الناتجة عن هذا الموقف ، كما أنه عليه أن يحصل
تبعة اختياره ، وأن يدخل في اختياره التزاماته بإزاء الآخرين

إن الالتزام عند «سارتر» ، يمثل استجابته الخاصة لتحديات عصره ، إنها استجابة إنسان
في العالم ، وحاضر بإزاء هذا العالم ، إنسان يفكر في أنه قادر على تحويل الموقف الذي يجد
نفسه فيه بانتخابه ، ومن ثم فهي استجابة تتضمن التضمين .

ولكن إذا كان التزام «سارتر» يمثل استجابته الخاصة لتحديات عصره ، فمضد من يلتزم ؟
إنه يلتزم ضد المطلق وضد كل فكرة غيبية تتجاوز وهي الإنسان ، إنه يلتزم ضد
(المتجاوز) ، ويرى أنه هذا المتجاوز غير موجود ، ومن البعث البحث عنه ، إنه يلتزم ضد
حسن النية لدى الإنسان ، ويرى أن الأحوال بالأحوال ، وليست بالنوايا الطيبة ، إنه يلتزم ضد
المثالي (الميتافيزيقي) من أجل سلوك الاجتهاد .

ولكن .. هل هو التزام ضد أشياء وليس التزاماً بأشياء ؟

إنه ليس التزاماً أمام أحد ، وليس كذلك التزاماً بحدأ عدد ، لماذا يبقى فيه بعد ذلك لكي يكون التزاماً حقيقياً ؟

إن « سارتر » يعرف الالتزام بأنه « التصعيد الذاتي للثابة المختارة » ، وذلك في مقابل موضوعية الالتزام عند « لماركسين » ، والتي هي « معرفة الثابة المحددة موضوعياً » ، وفي مقابل ثابته علم الالتزام عند « كامى » الذى ينكر الثابة ، وشامل ، « وإذا كانت الثابة تثير الوسيلة ، فما الذى يثير الثابة ذاتها ؟ » .

وهنا يبرز معنى الالتزام عند « سارتر » من خلال فهمه لمعنى التاريخ ، فهو يقول : « أنت تسأل : هل للتاريخ معنى ؟ هل له غاية ؟ أما أنا فأرى أن سؤالك نفسه ليس له معنى ، فالتاريخ إذا انفصل عن الإنسان الذى يصنعه ، لا يكون سوى مفهوم مجرد لا حراك فيه ، بحيث لا نستطيع أن نقول إن له غاية أو ليس له غاية ، فالحقيقة ليست مشكلة أن نعرف غايته ، بل أن نعطيه غاية .. »

ومن هنا للمطلق ، من هذا الفهم لمعنى التاريخ ، وجود « سارتر » إلى ركبته الفلسفية المحورية ، ألا وهى « الحرية » ، وذلك لكي يربط بينها وبين الالتزام ، بحيث لا تكسب هذه الحرية مشروعيتها إلا من خلال الالتزام ، فممنه أن الحرية إذا كانت هى قوام الفعل الإنسانى ، فلا يتأتى لها ذلك الاحتسا عظمى في الالتزام .

هنا من الالتزام يلزم التاريخ ، ولكن ماذا عن الالتزام يلزم الحياة اليومية ؟ يقول « سارتر » في كتابه « الوجود والعلم » :

« حق الحقم اليومية للحياة تعتمد معناها من مشروع أولى لنفسى ، هو بمثابة المختارى لنفسى في العالم ... ، والاختيار هو العمل على أن يبتقى مع التزامى نوع من الاستعداد المتماهى لدرجة متصلة ، والاختيار الجليل يدرك كبدلية من حيث هو نهاية ، وكتابة من حيث هو بداية » .

وإذا كانت التضحية هى ضرورة الالتزام ، فهناك مقياس آخر يجب أن يستعمل في الكشف عن الالتزام ، هذا المقياس هو التساؤل التالي : « ماذا لو تصرف الآخرون على ؟ ماذا لو اتخذ الآخرون معنى ؟ ماذا لو اتخذ الآخرون معنى مثلاً أعلى ؟ .. » .

وعند « سارتر » أن مثل هذا التساؤل ، تساؤل محوم ، ولا يمكن تجنيه إلا بجمع الثلاث ، ومن هنا يفرج الالتزام (السارترى) من الثلاث إلى الآخرين ، برغم أنه يتم داخل الثلاث ،

لتصبح المسئولة عن الفعل مسئولة عن الذات وعن العالم كله ..

هذا هو «سارتر» ، أولاً آخرى ... «جان بول سارتر» ، ثلاثة الحرية والمسئولية والالتزام ، وهى الثلاثة التى شكلت فلسفته الوجودية ، واتى عبرت أروع تعبير ونجلاء عن أزمة العصر ، أو عن أزمة الإنسان فى هذا العصر ، وأن مهم «جان بول سارتر» ، «مناه كسا نقول الكاتبة» ليريس مودوخ ، « أن مهم شيك بالغ الأهمية عن عصرنا الحاضر ، فهو كفيلسوف ، وروائي ، ومسيحى ، وكاتب صحفى .. مفكر عصرى .. بكل ما تحمله الكلمة من معان ، وأن أسلوبه لم يمتح أسلوب العصر .

ولكى نضع «سارتر» فى تيار عصره ، لابد لنا قبل أن نتعرف على ملامح ذلك العصر الذى جاءه «سارتر» ليفهمه تفهماً جديراً ، ونضع على جبينه بصمات لا تسمى ، بل لكى يضع اسمه علامة على ذلك العصر .. عصر «جان بول سارتر» ..

فقد جاء «سارتر» ، ليقتف فى طريق ثلاث حركات من الفكر الفلسفى فى هذا «هيجل» : الماركسية ، والوجودية ، والظواهرية ، وسرعان ما أحس بنضج الشاى الحساس ، وحسه الفلسفى القوى ، بأن هذه الحركات جميعاً ، إنما تثقل كاهل العصر ، وتستعظم بعض التبدلات ، فما كان منه إلا أن استخدم الأدوات التحليلية لدى (الماركسيين) ، وشاركهم فى عاصمتهم الجاهلة للحصل القوى ، لكن دون أن يقبل نظرتهم الحتمية لقانون الجدل أولاً (الديالككتيك) ، باعتباره مفكر (ديمقراطى) متحرر ، كما أخذ من «كبريكيارد» فكرته عن الإنسان (البيانيزى) ، وأعطى الحرية كل الحرية لهذا الإنسان ، وأخيراً أخذ من منج «هوسرل» (الظاهرى) ، ومصطلحاته (الفينومولوجية) ، بعيداً عن نزعة «هوسرل» (القطعية) وتوقعاته (النوجايطية) .

وفوق هذا كله ، راح يفيد من الأنظار التحليلية القضية كما عند «فرويد» ، وذلك فى التصرف على الوعى الذى يتركز عليه فى تحديد الحقيقة الإنسانية .

وهنا لابد لنا من الوقوف عند التطفل النفسى الوجودى لدى «سارتر» ، قبل الانتقال إلى عالم الابداع الأدبى والفنى ، سواء فى الرواية أو فى المسرح على اعتبار أن الذات الفردية هى مصدر الابداع الأدبى والفنى ، وهى هزة الموصل بين العالمين الخارجى والداخلى ، وحد «سارتر» أن (اللا شعور) فكرة مرفوضة ، وأن الظاهرة النفسية لا تكون إلا متلازمة مع الشعور ومطابقة له ، وهو يؤيد رفضه بتحليله لظاهرة المقاومة فى عملية التحليل النفسى

(الفرويدى) ، حيث تقل مقاومة المرض عند نقطة بعينها من التحليل ، وتعرف فجأة على الصورة التى يقدمها له التحليل عن نفسه ، ويكون هذا التصرف بمثابة علامة لدى التحليل النفسى على أنه قد توصل إلى هدفه ، واستطاع أن يحل المرض بشعر بقية نفسه ، أو بالأحرى بشعر بلا شعوره ، وهنا ينتقل التحليل النفسى من مرحلة التشخيص إلى مرحلة العلاج .
 فإذا كانت العقدة لا شعورية حقاً ، وهذا معناه انفصال الرمز عما يدل عليه فى لا شعور المريض بواسطة حجاب حاجز ، فكيف يقدر المرض على الرطب بين الرمز ودلائله ، وكيف يتمكن من المرة ؟

إننا إذا منحناه القدرة على المرة ، فمعنى هذا أنه فى هذه اللحظة لن يكون غير واع ، بل لابد أن يكون واعياً ، وإلا ماذا معنى للمرة إلا أن يشعر الشخص بأنه قد عرف ؟ .. إننا يجب أن نقول على عكس ما يقوله « فرويد » ، إنه بقدر ما يكون المرض واعياً ، بقدر ما يعرف الصورة المقدمة إليه عن نفسه ، وعلى ذلك فإن التحليل النفسى لا يعطيه شعوراً بنفسه ، وإنما يعطيه معرفة بها ..

وهنا يفرق « سارتر » بين الشعور ، وبين المرة ، فالتفكير للشخص بهذه صورة معرفة بقطعة حياته ، وهذا التفكير يشيع فيه ضوء سامع ، لكنه لا يستطيع أن يعبر عما يظهره هذا الضوء ، بمعنى أن الاختيار للبدن للشخص يكون خاضعاً ، مما سيطر عليه من ضوء التفكير ، إذ يشعر به الشخص ، لكنه لا يستطيع أن يعرفه إلا بالتحليل (الوجودى) .

مهمة التحليل النفسى الوجودى إذن ، كما يقول « سارتر » فى كتابه (الوجود والعلم) ، هى البحث عن الاختيار الأول للشخص ، وتحديد اللحظة الأولى التى رجعها حياته باختياره الحرة ، وهذا البحث عن الاختيار الأول ، وليس عن عقدة خفية هو الذى يميز التحليل النفسى (الوجودى) من التحليل النفسى (الفرويدى) .

فالتحليل (الوجودى) عند « سارتر » يستهدف كشف الاختيار الذاتى الذى بواسطته يعلن الشخص لنفسه من هو ، أى يحدد به الشخص ماهية نفسه ، وذلك من خلال فهم سلوكه ورد هذا السلوك إلى علاقات أصلية فى حياته ، ليست هى العلاقات الجنسية التى بحث عنها « فرويد » ، ولا العلاقات الخاصة بإرادة القوة التى بحث عنها « أدلر » ، وإنما هى علاقات خاصة بالوجود ، علاقات تتمثل فى موقف الشخص من الوجود . ولهم هذا الوجود ، واكتشافه لطريقة وجود الإنسان فى هذا العالم ، ولتخلياره لوجوده ولعلاقته بالعالم

وكما رفض «سارتر» في التحليل النفسي الوجودي فكرة اللا شعور ، يرفض معها بالتالي فكرة الرقيب ، فمتى أن الرقيب إذا كان يعمل بدقة وتحرر كما يريد له «فرويد» ، فلا بد أن يكون واعياً بما يكبته ، لا بد أن يقرر مسووف يكبته ، وما سوف يسمح له بالمرور ، ويمر به كل منها ، ولا كيف نفسر معاملة بالتعبير من دوافع الجوع والطمش ، والدوافع الجنسية المشروعة ، ومنه من التعبير عن الدوافع الأخرى ؟

يقول سارتر إن مقاومة المريض تعني أن الرقيب يصعب ما قد كبته ، ومعنى كظلك أن الرقيب يدرك الخلف الذي يرمي إليه المحلل النفسي بالأسطة التي يلقها على المريض ، وهي تمثل على وجود عملية ذهنية يقارن فيها الرقيب الطرفين أحدهما بالآخر ، يقارن ما قد يكبته من ناحية ، بالفرض الذي افترضه المحلل النفسي ، لكي يفسر به حالة المريض من ناحية أخرى فلما كان على الرقيب كما يقول «سارتر» أن يقوم بكل هذه العمليات ، وهو قائم بها بالضرورة ، لكي تتحقق مقاومة المريض ، فإن هذا يحتم أن يكون الرقيب واعياً شاهراً بالموقف كله ، وهذا معناه إلغاء فكرة اللا شعور التي تستلزم فكرة الرقيب ، وإلغاء فكرة الرقيب للموتى حل فكرة اللا شعور ، والسؤال الآن . إذا كان «سارتر» قد حصل على إلغاء هاتين الفكرتين وهما دعامتا التحليل النفسي (الفرويدي) ، لماذا يستبطلها ؟

إنه يستبطلها بفكرته من خداع النفس ، أو سوء الطوية ، وهو كثيراً ما يعنى بها الكذب ، إلا أن «سارتر» يفرق بين الكذب بالمعنى المعروف ، وبين الكذب بمعنى خداع النفس ، فالأول يعنى أن الكاذب يكون واعياً كل الوعي بالصدق الذي يخفيه ، وعادة ما يكون خبيثاً يؤكد في حظه الصدق ، ويخفيه في كلامه لمصلحته الشخصية . والكذب بهذا المعنى يتضمن وجود شخصي ، ويستفيد من التآلية الوجودية بين الذات وبين الغير ، وما هكذا خداع النفس ، كالتشخص في حالة خداع النفس ، لا يجعل الصدق من شخص آخر ، وإنما هو يحبه من نفسه ، وفي هذه الحالة لا يكون هناك خداع وخذوع ، ويقول «سارتر» في خداع النفس :

« إن هذا الخداع قوامه توليف أفكار متعارضة ، أي أفكار تزيد حكاماً وتخفي في ذات الوقت ، على أن التوليفة الناتجة من ذلك تضيق من الأدراج في الطبيعة الإنسانية ، ذلك الأزواج الذي يرتبط أحد طرفيه بالواقع ، في حين يحاول الطرف الآخر أن يفلت ذلك الواقع إلى ما هو مثالي » .

إن مبدأ التحليل النفسي الوجودي ، هو أن الإنسان عبارة عن كينونة كلية شاملة ، وليس مجسماً أو تجميعاً ، وغاية هذا التحليل ، هو توضيح النشاطية التجريبية لدى الإنسان ، وبناء على ذلك يجب رد السلوك الجزئي إلى العلاقات الأساسية ، أي إلى الكينونة ، وليس إلى النتيجة الجنسية ولا إلى إرادة القوة .

وهذا التحليل يسترشد منذ البداية لكي يتجه إلى استيعاب الكينونة ، وإلى اكتشاف نمط كينونة الإنسان في مواجهة العالم ، وإلى كشف الحرية الأولية والاختيار اللذان يشكلان ، وإذا ما تم تصنيف النتائج ومقارنتها ، أمكن تمهيد الطريق للمناقشة العلمية للحقيقة الإنسانية باعتبارها الاختيار التجريبي للغايات التي تتشعبها هذه الحقيقة .

تلك هي الخطوط العريضة في نظرية التحليل النفسي (الوجودي) لدى «سارتر» ، كما أودعها كتابه الشهير (الوجود والعدم) ، وعندما ظهر هذا الكتاب في عام ١٩٤٣ ، لم يكن التحليل النفسي (الوجودي) قد وجد «فرويد» ، على حد تعبير العالم النفسي «بيير ديمبي» في كتابه (علم النفس عند سارتر) ، وقد تلاق «سارتر» بنفسه هذا النفس ، فطبق في عام ١٩٤٧ نظريته على حالة «بودلير» .

«سارتر» إنما يذكر حالة «بودلير» ، ويحصل القول فيها على أنها تمثل تماماً تلك الفكرة الجديدة التي أدخلها حل التحليل النفسي بدلاً من فكرة اللا شعور وفكرة الرقيب الألهي فكرة (خدايع النفس) .

إن «بودلير» كما يراه «سارتر» إنسان انحدر أن يرى نفسه كما لو كانت شخصاً آخر ، وحياته هي قصة هذه الميزة ، قصة عدم قدرته حل أن يرى نفسه في حين نفسه ، إن سببه فشله يرجع إلى أنه يرى أن رؤيته للأشياء هي رؤية ضمن الأشياء المربوبة ، إنه يعرف أنه لن يحصل على الإحلاق حل ملكية لذاته ، إنه يحمل بذاته ، إنه يشعر بالفتيان

لقد اكتشف «بودلير» كما يقول «سارتر» ، أنه واحد ووحيد ، وأن الحياة قد امتعت له لا شيء ، وبالتالي فقد تصور الميزة كمصير له ، وهذا هو الاختيار الأصيل الأول الذي اتخذته «بودلير» لنفسه ، إن «بودلير» وقد شر أنه مهجور ومنبوذ لم يستسلم للميزة القاسية ، بل تصور أنه يطلب هذه الميزة ، لقد عاش نفسه باعتباره شخصاً آخر ، وهو يؤكد هذه الأخرى . فهو يشعر ويرغب في أن يشعر بأنه فريد ، فريد في الفرج للجزول . «فرويد في الرعب للنفس» .

إن «بودلير» كما يقول «يترحمي» نفسه بنرجس ، فهو إنسان لا ينسى ذاته أبداً ، وهو ينظر إلى ذاته لهاها مطلعة ، والأشياء الحقيقية ليست بذات قيمة على الإطلاق ، إن وظيفة الأشياء أن تتج له أن يتأمل ذاته وهو ينظر إليها ، وبالتالي للإنسان الذي يتأمل ، فإن كل مشروع يكون عبثاً ، و«بودلير» كان غارقاً في هذه العبثية . وكانت حياته سلسلة من المشروعات المتضجرة التي لا تنق إلا العبث ولا تولد سوى الفثان .

غير أن «بودلير» كما يقول «سارتر» ، حر ومحكوم عليه بالحرية ، ولا يستطيع أن يجد - سواء في داخله أو في خارجه - أي ملجأ ضد هذه الحرية ، ولقد وجد التعبير عن ذلك لا في حياة العمل ، بل في الإبداع الشعري النقي ، إن إنسان العمل لا يحاط من العاية ، بل يحاط من وسيلة تحقيق الغاية ، أما «بودلير» فهو فنان ، والإبداع حرية خالصة ، وأسبق على هذه الحرية .. العلم ..

وكان يعتقد أن يمد «بودلير» حرية الإبداعية إلى مجال القيمة ، ولكنه احتفظ بالمبادئ الأخلاقية ، والثقافة الإنسانية ، وعلو اكتشاف نزعة الإنسانية عن طريق الإبداع النقي . لقد أريد أن يكون حراً في عالم صنع من قبل ، في عالم جاء إليه ولم يكن من صنعه . ولقد بزغ فجأة في المزة والحرارة ، فأفس أن كل شيء - يجب أن يبدأ بن جديد . ومن هنا كان مرضه الوجودي ، وصراعه المزمز الحاد ، وغشله الإنساني الدائم ، وهذا كله راجع إلى طبيعة الاختيار الحر لدى الشاعر ، اختياره لنفسه وللعالم

إنه الخيار «بودلير» كما يقول «سارتر» هو وعده ، وهو مشروعه الجوهري ، لقد تشجع بالاختياره ، حتى لقد أصبح هذا الاختيار شفافاً ، أصبح نور رؤيته وشعلة تفكيره ، ولكن الاختيار الأصلي «لبودلير» تم في حالة من غمغام النفس أوسر الطوية ، وهو ما ظهر فيما بعد عندما وجد بين نفسه وبين ما فيه ، وتلك كانت محولة للإفلات من الحرية .

والنتيجة ، النتيجة أن بودلير كما يقول سارتر لم يقدم لمجتمعه سوى بعض الأشياء غير الجنية ، وظل متعلقاً في قبض نفسه ، متخولاً بأفوار ذاته ، لقد اختار أن يعيش لنفسه ، ومن ثم كان شاعراً على الحقيقة التي تلعب إلى أن الاختيار الحر الذي يصنع به الإنسان نفسه هو اختيار يساوي نصيره .. تلك هي نظرية «سارتر» في التحليل النفسي الوجودي ، وهذا هو تطبيقه لنظريته على الشاعر الفرنسي الشهير «شارل بودلير» ، وأهمية التحليل النفسي الوجودي ، لا تقتصر على استكمال دائرة للذهب الوجودي الذي دعا إليه «سارتر» وكفى ،

ولكنها هزة الوصل بين عالم الأشياء وعالم الإنسان ، أوبين عالم الوجود وعالم الحرية ، على اعتبار أنه إذا كان الإنسان حرة ، فالفنان حرة مطلق ، وهذا هو سر اهتمام «سارتر» بالرواية وعالم الرواية ، فبعد أن الروائي مفكر (فيغورولوجي) ، تنقل عنه مثبة حل ما فعل ، لا حل ما يجب أن فعل ، ولا حل المفروض أن فعله .

وهو وصف أكثر من شلوخ ، وبالتالي فهو يشارك كما يقول «إيريس ميردوخ» في اكتشافات الفيلسوف ، وعلى ذلك فالرواية صورة وتطبيق على الوضع الإنساني ، كما أنها تحتاج على الحقيقة التي تنتمي إليها كتابات «نيتشه» ، «والمعلم نفس «فرويد» ، وفلسفة «سارتر» .

لماذا من (الرواية الوجودية السارترية) ، أو الرواية الوجودية عند سارتر .. يقول «سارتر» : «إن كل شخصية من شخصياتي قد تأتى أى شيء على الإطلاق بعد أن تكون قد فعلت أى شيء» ، وأنا لا أحسب حساباً لما إذا كان من الممكن تصديق العقل في ضوء هذا المسألة ، ولكنى أهتم بالوقت وبالحرية الكامنة فيه ، فن روايات «زولا» تبع كل شيء أقصى قدرة ممكنة ، فمخيلته ذات ماضى ، ولكن شخصياتي ذات مستقبل .

هكذا يحدد «سارتر» أسلوبه الفني في كتابة الرواية ، فهو إنما يصور في الواقع من نظره الفلسفية الأكثر شمولاً ، ولا يتبع في رواياته الأساليب التقليدية .. مثل الاهتمام بناء الشخصية والحادث ، وهو التركيزان الأساسيان اللذان تقوم عليهما الرواية ، وإشارته إلى «زولا» ، تؤكد أنه إذا كان كتاب الرواية قد ساروا على مبدأ تطور الحادث تبعاً للذرائع الدائرية للشخصيات ، وللظروف البيئية المحيطة بها ، لى حلاً بقانون الحتمية والضرورة ، فإن «سارتر» إنما يختار لنفسه ولرواياته منهجاً آخر ، وينطلقه الفيلسوف في حتم إقامة حله في الرواية على الأسس التقليدية المعروفة ، هو أنه لا يؤمن بأن الإنسان محكوم بالوراثة والبيئة ، بل ولا حتى بمخيلته ، وإنما الإنسان حرة ، ومحكوم عليه بالحرية ، وبالتالي لا يمكن التنبؤ بما سيأتيه من أعمال في الحقيقة التالية باحتمال قدر أقل من أن يتخلص من ماضيه ، وأن يختار طريقاً جديداً في كل لحظة .

«سارتر» ، لا يصور التجربة الإنسانية عن طريق قصة بحركة الأطراف ، وإنما يتلقاها من خلال متواليات مشهدية لا تخضع لتطور الحادث في الرواية التقليدية ، من موقف إلى عقدة إلى نهاية ، والشكل هنا إنما ينبثق من أن الحياة في نظر «سارتر» ، ليست إلا مجموعة من

الأحداث المنفصلة ، لا تحمل معنى ولا تؤدي إلى شيء .. وهذا ما عبر عنه « أنطوان روكتان » بطل رواية (المتيان) بقوله :

« الإنسان دائماً قصاص ، يعيش محاطاً بقصصه وقصص الآخرين ، يرى كل ما يحدث له من خلالهم ، ويحاول أن يربط حياته كما لو كان بمحركها » .

أي أنه لا يرى وجوداً للتتابع للتحقق في التجربة البشرية ، وإدراكه لهذه الحقيقة هو الذي يجعله يدرك استحالة أن يقص علينا قصصاً عجوبة .

وتلك هي الرواية التي يصورها « سارتر » من خلال الشكل الوجودي للرواية ، الذي لا يتبع الشكل التقليدي لتطور الحدث ، ولا لبناء الشخصية ، فالتواليات من التجارب التي يمر بها روكتان كالمية لأن تطور هذا المفهوم الوجودي ، أي انفصال الشخصية عن (الأنا) ،

وعن البيئة الاجتماعية ، وعن الماضي

وإذا كانت كل ملاح رواية (المتيان) الفكرية والفنية ، تؤكد شيئاً واحداً هو الحرية ، فهذا هو المحور الأساسي الذي تدور حوله روايات « سارتر » جميعاً ، فإن قضية الحرية .. ما تدل عليه وما تؤدي إليه .. هي السؤال الضخم الذي يطرحه « سارتر » في جميع قصصه ورواياته ابتداءً من مجموعته القصصية (الجدار) ١٩٣٧ - ١٩٣٩ ، وروايته الفلسفية (المتيان) ١٩٣٨ ، وثلاثيته الروائية (دروب الحرية) التي صدرت منها : (سن الرشد) و (قلب التفيد) ١٩٤٥ ، ثم (الموت في النفس) ١٩٤٩ ، وأخيراً في الجزء الرابع بعنوان (الفرصة الأخيرة) ، الذي وعد به « سارتر » ولكنه لم يكمله

أما مجموعته القصصية (الجدار) ، فإن كل قصة من قصصها الخمس تصور فكرة فلسفية أشيرة لدى « سارتر » ، فالقصة الأولى وهي بعنوان (المجموعة) ، يدور بها حول فكرة « هيلجر » في أن الإنسان يستطيع أن يعيش في انجلاء موه ، ومن ثم يمكن أن يؤسس هذا الموت ، والقصة الثانية بعنوان (العزلة) ، تصور استحالة أن يفقد العقل بالإرادة من عالم الجنون ، والقصة الثالثة بعنوان (إيروستريوس) ، تستكشف حدود الترتبة الإنسانية ، والقصة الرابعة بعنوان (صحيفة) ، حيازة عن دراسة لفكرة خطايا النفس أو سوء الطوية ، أما القصة الخامسة والأخيرة وهي (ملقوة زعم) ، فتصور الطريقة التي يمكن للعقل الإنساني أن يحارب بها من الشعور بكونه زائفاً عن الوجود ، وذلك بالاعتماد على عالم الجنون المريب .

وليس من شك في أن كل قصة من هذه القصص الخمس كما يقول الناقد « فليب

تودى ، تعبر عن وحى صاغر من كونها كتبت لتصور قطعة فلسفة بعينها ، غير أن القصص جميعاً كما يقول «جون ويتان» ، لها حزة اتصالية مكثفة ليس من السهولة سر أفولها ، وما كان يمكن أن يكون لها مثل هذه الحزة ، لو كان «سارتر» قد قصد بكل بساطة أن يصور شيئاً واضحاً من قبل في عقله ..

والذى يعنينا الآن كما يقول «جون ويتان» ، هو أننا نستطيع أن نتبين ثلاثة مظاهر رئيسية للوحى الوجودى فى هذه القصص وهى : القرية التى لا تظهر ، ثم خداع النفس المصع للإنسان الذى يمارس خيانه ، أو الذى يجاوز هذا التثيان ، وأخيراً استحالة الاستمرار الحقيقى الماهر على الزمن .

وكل هذه المظاهر ممتدة فى هذه القصص القصيرة ، فالأخير يتم تناولها كثنى ، قريب فى (الجندار) و (القرية) و (طفولة زعيم) ، و (خداع النفس أوسوء الطوبى) يصبح شيئاً صغيراً مضحكاً فى (ايموستريوس) و (القرية) و (طفولة زعيم) ، وصورة تطابق الذات فى القصة الأخيرة على مظهر لمشكلة الزمن

غير أن هذه المظاهر جميعاً تظهر فى رواية (الخيان) ، بعمق فريدة ومتطورة ، فإذا كانت (طفولة زعيم) تصور حياة شخص وجودى من سن الطفولة إلى قبل خداع النفس فى أول عهد بن الرجولة ، فإن (الخيان) ، تصور شخصية « أنطوان روكاتشان » ، وهو شخص فى حوالى الثلاثين من عمره ، يمارس عملية اكتشاف وجوده كنوع من أنواع الأزمة ، وعندما تبدأ القصة نراه يعيش منذ فترة فى « ميناء بويل » ، بالقرب من شاطئ البحر ، واسم هذا الميناء بمثابة تحريف لاسم مدينة الماهر ، التى كان يسكنها « سارتر » نفسه ، ويعيش « روكاتشان » يكتب قصة حياة شخصية ثانوية من شخصيات القرن الثامن عشر هو « دى روليون » ، والقصة على شكل مذكرات ، وذلك حتى يتسكن من إلقاء الضوء على بعض التجارب القرية التى أعقبتها فى الفترة الأخيرة ، وهو يعيش وحيداً فى المدينة ، فها هنا علاقات حائرة كونها فى القهى والمكتبة التى يتردد عليها لكتابة حياة « دى روليون »

« روكاتشان » فى الواقع يعيش وحيداً فى العالم ، وتقرب إنسان إليه هى « آلى » وزوجه السابقة التى انفصل عنها منذ أربع سنوات ، ولهذا ظهر وحى عزول على استعداد لأن يعرضه فى الكون ، وهذا هو بالضبط ما حدث له ، ففى تجارب « روكاتشان » القرية عبارة

من نويات نشأتها عرضية شعوره بالفتيان ، وهو الشعور الذى يتضاعف حتى يصل إلى حد الأزمة مع تطور القصة ..

وإذا كانت رواية (الفتيان) ، رواية عن فيلسوف أصبح واقعياً وفيلسوفاً ، خاصة أن البطل قدم في الرواية كمضامير سابق ، تحول إلى مؤرخ ، دون أن يقلل ذلك من كونه فيلسوفاً ، فإن (الفتيان) يرغم هذا كله ، نقل عملاً روائياً فريداً في نوعه ، وذلك بسبب طبيعتها الفلسفية والأدبية . وربما لم يكن هناك أى عمل آخر المجد فيه المزاج الفلسفى مثل هذا الوصف الأدبى الكامل . ويمكن بالأحرى كما يقول جون ويتان : وصف رواية (الفتيان) بعنوان كتاب الفيلسوف الشهير «ديكارت» (مقال في المذبح) ، كتب في شكل روائى .. في القرن العشرين .

أما رواية (دروب الحرية) ، فتتكون من ثلاثة أجزاء أو بالأحرى أربعة أجزاء هي : (سن الرشد) ، و(وقف التقييد) ، و(الموت في القصر) ، و(الفرصة الأخيرة) ، وإن لم يكمل «سائر» الجزء الرابع ، أما الجزء الأول فيتم أساساً يبحث بطل الرواية عن نحن عملية إجهاض ثروجه «مارسيل» ، ولحق أحدثت الرواية في عام ١٩٣٨ ، وأما الجزء الثالث فهو عن (أزمة سيورينج) ، (ومن سقوط فرنسا) تقع أحدثت الجزء الثالث .

ولقد رواية (دروب الحرية) دراسة تفصيلية للطرق المختلفة التى يؤكد بها الناس أوتبنكرون حريتهم ، خلال صميم الدائب من أجل امتلاك الوجود ، ومن خلال الحقبة الكاملة بالذات .

إذا كان «سارتر» في رواية (الفتيان) ، قد أظهر بطريقة تجريدية الشكل المادوى للمشروع الإنسانى ، فهو يحاول في (دروب الحرية) أن يظهر لنا بطريقة تجسدية تنوع الطرق التى يحاول بها الناس أن يحققوا الحرية . وذلك كله من خلال دراسة «سارتر» لأنماط الوعى الرئيسة الثلاثة ، وهى الخلف الذى يلا تأثير «ماتيو» ، والقائد الذى يحطت تأثيراً سلبياً «هاتيل» ، والأيدىولوجى الذى يحاول أن يؤثر تأثيراً إيجابياً «برونيه» ...

والرواية عبارة عن جدل يستخدم الرمزية ، والتحليل الجبل الواضح ، والشخصيات الشديدة الشفافية ، التى تثير العقل وتثير الوجدان ، ولها يعلق بالعلاقات بين الشخصيات ، لأنه لا توجد نقطة عروسة بين بصيرة البطل ، وبين ضياع الشخصية ، فنحن نشعر دوماً بالاحتقال العنيف من العماء الكامل إلى الحرية المتألمة ، ومن صمت اللاعقل إلى فراغ

التأمل ، إن سارتر كما يقول : « ليس معروف » ، يقود أبحاثه في (دروب الحرية) ، إلى نقطة البصيرة والتحقق واليأس ، وهناك يركبهم .. قد يرجعون وقد سقطوا ، إلا أنهم لا يعرفون كيف يواصلون الطريق ..

ولقد وجه إلى « سارتر » نقد شهير على أساس أن رواياته الثلاث (الجدار) ، (الغثاين) ، و (دروب الحرية) ، هي مجرد تصوير لأفكاره الفلسفية ، والانتهاج نفسه يسحب بالطبع على أعماله المسرحية التي لا تتناولها الآن ، ولكن الرد الذي يمكن أن يفضى هذا النقد ، هو أن « سارتر » ليس من فلاسفة المذهب الذين تتعارض مؤلفاتهم الفلسفية مع كتاباتهم الأدبية ، إنه لا يتأمل تأملاً تجريدياً في الحقيقة والجسمال ، كما أنه لا يتجرف في تيار التحليل القوي ، وإنما هو باعتباره (فيلسوفاً) ، يحاول الاستحواذ على اللوائف في تكاملها المهي المحسوس ، وباعتباره وجودياً تدغم فلسفته في الوعي إلى التفكير في الأفراد في حدود وعيهم بأنفسهم وبالأشياء .

وتفكير « سارتر » تفكير فلسفي بلا شك ، لكنه تفكير يشكل (فلسفة حياة) بالمعنى الكامل لفلسفات الحياة ، وعندما يحاول فيلسوف أن يتسكك بهذه الطريقة ، فمن المؤكد أنه لن يجد تماماً من النظرة الأدبية .

وعلى أية حال ، يمكن القول كما يقول « جون وبتان » ، بأن « سارتر » بدلا من أن يستخدم رواياته لتصوير أفكاره الفلسفية ، قد استبط أفكاره الفلسفية من استحضاره على الحقيقة التي حصل عليها من خلال كتابه رواياته ، بمعنى أنه لا يوجد عطف فاصل بين شكل النشاط ، حيث أن الرواية الكاملة يمكن أن تكون قطعة كاملة من الفلسفة الوجودية ، أو بالأحرى من الأدب الوجودي .

حقاً ، إنه كما كان لفلاسفة الوجود في العصر الحديث فضل جلاء الفكر الوجودي ، لقد كان « سارتر » آخرى من دعا إلى الأدب الوجودي ، وإن كتابه الشهر (ما الأدب ؟) ، الذي يكشف عن اطلاع « سارتر » الواسع على عتف المذاهب الأدبية وتقدم التحليل لها ، ليعد دحامة كهى لهذا الأدب الجديد ، الذي يقول عنه « سارتر » :

« يوضح هذا الأدب في بساطة أن الإنسان أيضاً قيمة ، وأن للسائل التي يضعها لنفسه دائماً عقلية ، وهو يجب لنا كيف أنه في كل منا يكن الإنسان المتكرر ، شكل إنسان يشكر نفسه بابتكاره لوقته الخاص به ، فعل الإنسان من اليوم أن يشكر كل يوم » .

وعلى الرغم من أن «سارتر» يرى بمواجهة الموقف بكل ما لدى الإنسان من قوة وحنف ، لأن مجرد الكشف عن الموقف الأشد حلكة وظلاماً ، هو في ذاته أول درجة من درجات التحكم فيه ، فإنه يرى مع ذلك أن يتصرف الكاتب ، بحيث تكاليف شخصياته الحرة في سبيل النجاة من المأزق ، وذلك باختيارها ما يتقل والارادة الحرة . وهنا ما مررت « سارتر » تعبيراً رائداً قال فيه :

« في بعض المواقف لا مكان لبادل حدين أحدهما الموت . ويجب أن يتصرف الإنسان بحيث يستطيع في كل حالة أن يختار الحياة » ..

فالحرية قوة متعالية ، يحقق أصحابها وجودهم ، كما يشاركون من خلالها في تحقيق المواقف الإنسانية ، لكي يكون الأدب بمثابة ضمير المجتمع الحي كما كانت الفلسفة هي ضمير الحرة . وهنا هو « سارتر » فيلسوف الحرية ، وأديب الحياة ، الذي استطاع بفلسفته وأدبه أن يشكل صرخة احتجاج في وجه العصر ، صرخة نيب بصيرنا ألا يكون كسالف المصور ، صرخة تعلن علينا .. الحرية ..

المصادر والمراجع

بالإضافة إلى المصادر والمراجع الأجنبية المذكورة في حجتنا ، نشير إلى أهم ما رجعنا إليه من كتب عربية ، مؤلفة أو مترجمة ، في كل فصل على حدة ، من قبول هذا الكتاب :

التقديم

- ١ - د. شكري مبراد : الرؤيا للقيادة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨

الصرعة الأولى : هيجل

- ١ - إمام عبد الفتاح إمام : السبع الجدل عند هيجل : دار المعارف بمصر ١٩٦٩
٢ - د. زكريا إبراهيم : هيجل أو المثالية المطلقة : مكتبة مصر ١٩٧٠
٣ - د. عبد الفتاح الديدي . هيجل - نوافذ الفكر الغربي : دار المعارف بمصر ١٩٦٨
٤ - عل آدمي : بين الفلسفة والأدب : دار المعارف بمصر ١٩٧٨

الصرعة الثانية : كوركيجارد

- ١ - إمام عبد الفتاح إمام . السبع الجدل عند هيجل : دار المعارف بمصر ١٩٦٩
٢ - أنيس منصور : الوجودية : كتب التجميع ج ١ ١٩٥٦
٣ - د. زكريا إبراهيم : الفلسفة الوجودية : (قرأ) دار المعارف بمصر ١٩٥٦

- ٩ - د. عبد الغفار مكاوي : عائلتين - توليف الفكر الغربي
دار المعارف بمصر ١٩٧٤
- ١٠ - فرسيس فرجون : فكرة المسرح : ترجمة : جلال العشري
دار النهضة العربية ١٩٦٤

المصرية الثالثة : رينيه ريلك

- ١١ - ١. عتيان أمي : كرامات ملك لوريد زيرج : ريلك
تراث الإنسانية : الطبعة الخامسة
- ١٢ - ٢. مصطفى ماهر : ألوان من الأدب الألفي الحديث
دار صادر - بيروت ١٩٧٠

المصرية الرابعة : هنريك إبسن

- ١٣ - روبرت برومستين : المسرح النرويجي : ترجمة : عبد الحليم البشلاوي
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
- ١٤ - ريموند وايز : المسرحية من إبسن إلى إليوت : ترجمة : د. فايز
أسكندر
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
- ١٥ - ٢. حل الراعي : مسرح برنارد شو :
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٣
- ١٦ - ٣. لويس عوض : المسرح العالمي :
دارا للمعارف بمصر ١٩٦٤
- ١٧ - هنريك إبسن : بير جنت : ترجمة وتقديم : د. حل الراعي
دوائر المسرح العالمي ١٩٦٤

المصرية الخامسة : برتراند رسل

- ١٨ - برتراند رسل : محاورات برتراند رسل : ترجمة : جلال العشري
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩

- ١٩- ٥. زكى نجيب محمود : برتراند رسل - توليف الفكر الغربى
دار المعارف بمصر
- ٢٠- ٥. زكى نجيب محمود : ثقافتنا فى مواجهة العصر
دار الشروق ١٩٧٦
- ٢١- ٥. قراد زكريا : آراء قديمة فى مشكلات الفكر والثقافة
الطبعة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥

المجموعة الخامسة : آثاره برعون

- ٢٢- ٥. جمان قال : الفلسفة من ديكارت إلى سارتر : ترجمة : قواد كمال
دار الكتاب العربى ١٩٦٨
- ٢٣- جوزيف فلاجهان : حول الفن الحديث : ترجمة : كمال للاخ
دار المعارف بمصر ١٩٦٢
- ٢٤- ٥. عبد الغفار مكاوى : ثورة الشعر الحديث - الجزء الأول
الطبعة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
- ٢٥- ٥. طارق منى : إليوت - توليف الفكر الغربى
دارا للمغرب بمصر

المجموعة السادسة : آثاره مالىو

- ٢٦- آثاره مالىو : لا مذكرات : ترجمة قواد حلال
الطبعة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢
- ٢٧- ٥. زكريا إبراهيم : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر
مكتبة مصر ١٩٦٦
- ٢٨- قواد كمال : آثاره مالىو - شاعر الفرة والفضائل
دارا للمغرب بمصر ١٩٧١
- ٢٩- ٥. لويس عوض : حواشات لوروى :
كتاب الهلال يناير ١٩٧١

المجموعة الثالثة : أرنست همنجواي

- ٣٠- روبرت سيلر : تطور الأدب الأمريكي : ترجمة : توفيق صايغ
للمؤسسة الأهلية بيروت ١٩٥٩
- ٣١- كارلوس بيكر : أرنست همنجواي - ترجمة : د. إحسان عباس
دار مكتبة الحياة بيروت ١٩٥٩

المجموعة الرابعة : يوجين أونيل

- ٣٢- باريث كلارك : يوجين أونيل : ترجمة : حسن محمود عباس
المكتبة المصرية بيروت ١٩٦٥
- ٣٣- جلال العشري : لن يسدل الستار :
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٧
- ٣٤- موريس الكسنتر : يوجين أونيل : ترجمة وتقديم دريق غشبة
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٦

المجموعة الخامسة : ألير كامي

- ٣٥- أنيس منصور : الوجودية :
كتب الجميع - يونيو ١٩٥٦
- ٣٦- جون كروكشانك : ألير كامي وأدب النرد : ترجمة : جلال العشري
دار الوطن العربي بيروت ١٩٧٣
- ٣٧- روبرت دولويش : كامو والنرد : ترجمة : د. سهيل إدريس
دار الآداب بيروت ١٩٥٥
- ٣٨- رميس يونان : دراسات في الفن :
الطبعة المصرية للكتاب ١٩٦٩
- ٣٩- د. عبد الفتاح مكاوي : ألير كامي - محاولة للدراسة فكره الفلسفي
دار المعارف بمصر ١٩٦٤

٤- د. عبد المنصور مكاوي : البلد الجديد

دار الكتاب العربي ١٩٦٨

الصرخة الحادية عشرة : روجيه جارودي

٤١- روجيه جارودي : واقعة بلا ضحايا ترجمة . طبع طوسون

دار الكتاب العربي ١٩٩٨

٤٢- محمود أمين العالم : الثقافة والثورة

دار الآداب بيروت ١٩٧٠

الصرخة الثانية عشرة : جون لوزيرون

٤٣- أنيس منصور : وداعاً أيها الليل

الدار الثوبية للطباعة والنشر ١٩٩٤

٤٤- جلال العشري : لن يسل السائر

مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٧

٤٥- د. رمسيس عوض : في الرواية الإنجليزية المعاصرة

دار المعارف مصر ١٩٦٧

الصرخة الثالثة عشرة : كولن ويلسون

٤٦- د. رمسيس عوض : في الرواية الإنجليزية المعاصرة

دارا للمعارف مصر ١٩٦٧

٤٧- كولن ويلسون : اللاشمي : ترجمة : أنيس زكي حسن

دار العلم للملايين بيروت ١٩٦٠

٤٨- د. مصطفى بدوي : دراسات في الشعر والمسرح

لجنة المصرية للكتاب ١٩٧٩

الصرخة الرابعة عشرة : فرانسوا ساجان

٤٩- أنيس منصور : يسقط الحائط الرابع

دار القلم ١٩٦٥

الصرخة الخامسة عشرة : هورل بلو

- ٥٠- روبرت سبيلر - تطور الأدب الأمريكي : ترجمة : توفيق صايغ
المؤسسة الأهلية بيروت ١٩٥٩
- ٥١- فردريك هولمز : القصة الخفية في أمريكا : ترجمة : بكر عباس
دار الثقافة بيروت ١٩٦٦
- ٥٢- د. نبيل راغب : موسوعة أدباء أمريكا الجزء الأول
دار المعارف بمصر ١٩٧٩

الصرخة السادسة عشرة - آلان روب جرييه

- ٥٣- آلان روب جرييه نحو رواية جديدة : ترجمة : مصطفى ابراهيم مصطفى
دار للمعارف بمصر ١٩٦٨
- ٥٤- د. سانية أحمد أحمد في الأدب القرون المعاصرة
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦

الصرخة السابعة عشرة : جان بول سارتر

- ٥٥- جان بول سارتر . الوجود والعدم ترجمة : د. عبد الرحمن بدوي
دار الآداب بيروت ١٩٦٦
- ٥٦- جان بول سارتر ما الأدب ؟ ترجمة : د. غنيمي هلال
مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٦
- ٥٧- مجاهد عبد الممن مجاهد . سارتر : عاصفة على مصر
دار الآداب بيروت ١٩٦٥

فهرس

حفنة

٧	: أن تكون عصريين معناه قبل أن تكون أصلاء	القديم
١٥	: هيغل - الحياة هي حياة الفكر	الصرخة الأولى
٣١	: كير كيچارو - الطريق والحق والحياة	الصرخة الثانية
٤٧	: رينيه ويلكة - الإرادة .. يا لها من إله صغير ! ..	الصرخة الثالثة
٦٥	: هنريك إبسن - لم تعد هناك ملائكة محرمة !	الصرخة الرابعة
٨١	: بيرتراند رسل - لا تفكر بلا إنسان ، ولا إنسان بلا فكر	الصرخة الخامسة
١٠١	: أنتوني بريجن - الواقع لا .. ماخوف الواقع . نعم !	الصرخة السادسة
١١٩	: أنتوني مالرو - سارق الفشار ... وعاشق الآثار	الصرخة السابعة
١٣٥	: إدنست جواي - في تلهيى بدايى . وفي قتال حياى	الصرخة الثامنة
١٤٩	: يوجيى أونيل - ولدت في لوكاندا . وميت في لوكاندا	الصرخة التاسعة
١٦٩	: ألير كلى - الإنسان ذلك للمستحيل	الصرخة العاشرة
١٨٥	: روجيه جارودي - الحياة ليست لها ضفاف	الصرخة الحادية عشرة
٢٠٣	: جون أوزبورن - ليس بحكم العادة .. يعيش الإنسان !	الصرخة الثانية عشرة
٢١٩	: كولين ويلسون - اللامتى . إنسان هذا العصر	الصرخة الثالثة عشرة
٢٣٥	: فرانواز ساجان - وداعاً أينما الأحرار !	الصرخة الرابعة عشرة
٢٥٣	: صول يلو - هل الفن للفن أم للنساء أم لا ؟ ..	الصرخة الخامسة عشرة
٢٦٩	: آلان روب جريه - إما الفن أو الفنان ؟	الصرخة السادسة عشرة
٢٨٥	: جان بول سارتر - الإنسان محكوم عليه بالحرية ! ..	الصرخة السابعة عشرة
٣٠٣	: المصادر والمراجع	المصادر والمراجع

والمؤلف . . كتب أخرى

(أ) مؤلف :

- | | |
|--------------------------------------|------------------------------|
| ١ - حقيقة الفلسفات الإسلامية | دار الكتاب العربي |
| ٢ - ثقافتنا .. بين الأصالة والمعاصرة | الهيئة المصرية العامة للكتاب |
| ٣ - المسرح أبو الفنون | دار النهضة العربية |
| ٤ - مسرح أولامسرح | دار المعارف بمصر |
| ٥ - سقوط الأئمة | دار الشعب |
| ٦ - لن يسدل الستار | مكتبة الأملجو المصرية |
| ٧ - مصطفى محمود .. شاعدا على عصره | دار المعارف بمصر |
| ٨ - الضحك .. فلسفة وفن | دار المعارف بمصر |
| ٩ - مسرحيات في وجه العصر | دار المعارف بمصر |
| ١٠ - تياريزو .. في النقد المسرحي | دار المعارف بمصر |
| ١١ - جيل وراء جيل | المركز الثقافي الجامعي |

(ب) مترجمة :

● مسرحيات :

- | | |
|----------------------------|------------------------------------|
| ١٢ - القرد وكيف الشعر | ليوجين أونيل - روايح المسرح العالي |
| ١٣ - الإله الكبير براون | ليوجين أونيل - روايح المسرح العالي |
| ١٤ - انظر ورامك في غضب | ليون أوزيرون - مسرحيات عالية |
| ١٥ - الجنية | لإدوارد آلي - مسرحيات مختارة |
| ١٦ - من الوجودية إلى الميت | سارتر - بيكيت - مسرحيات مختارة |

● دراسات :

- ١٧- فكرة المرح
 ١٨- الهرماني وآدب الرد
 ١٩- الموسوعة الفلسفية المختصرة
 ٢٠- محاورات برتراند رسل
- لفرنسيس فوجسون - دار النهضة العربية
 لجورج كروكشاك - دار الوطن العربي - بيروت
 مع آتورن - مكتبة الأنجلو المصرية
 لهرمان رسل - الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٧/٢٧٤٤	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧ - ٧٣٥٨ - ٦١ - ٠	الترقيم الدولي

١/٨١/١٤٥

طبع مطابع دار المعارف (ج. ٢. ٠. ٤)

هَذَا الْكِتَابُ

هي صرخات وصباحات في وقت معا . صرخات نقي .
وصباحات إثبات . ومن النقي والإثبات . يولد التطور والتغيير .
والتيلاذ الجديد .

والمؤلف يتناول تلك الشخصيات في محالات الفكر والأدب
والفن والفلسفة . التي كان ولا يزال لها دورها المؤثر على ضمير
العصر باعتبارها شهود الإثبات . وشهود نقي على عصرنا الحاضر .
بحيث لا يمكن لأى متقف عصري - مبدعاً كان أو ناقداً - إلا
أن يكون قد تأثر بأكثرها في جانب من جوانب فكره وإبداعه .
إنها شخصيات تعيش عصرها . وتتردد في كتاباتها أصداء
الحاضر .